Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno IX

N. 80 | Febbraio 2020 | ISSN 2431 - 6739

Federico il grande fa 100 anni

Enzo Lavagnini

Gran mago, stregone, alchimista, illusionista, genio, maestro, sognatore, sciamano. Cos'altro? Questo e, ovvio, tanto di più. Anche se, per certo, Federico lancerebbe sorrisi ironici da far vergognare chiunque volesse "identificarlo" e poi semmai addirittura "catalogarlo". Sorridendo e sguisciando al suo modo, con secolare sicumera. Ha comunque, assai mutevolmente, col suo passo, attraversato il secolo e mantenuta intatta o forse aumentata la sua forza, il grande riminese. Questo anno poi, il 2020, ce lo restituisce ancora una volta giovincello e spavaldo, come quando arrivò a Roma, nel gennaio del 1939, con idee maestose e confusissime e soprattutto la testa stabilmente tra le sue nuvole. Ma proprio a Roma anche i suoi sogni apolidi e bislacchi trovarono presto

segue a pag. successiva

Fellini 100 ½ di Pierfrancesco Uva

Lorenza Mazzetti e le tardive riscoperte

Lorenza Mazzetti (1927 - 4 gennaio 2020)

Se negli ultimi tempi Rignano sull'Arno ha goduto e tuttora gode di una fama politica forse non particolarmente desiderata dalla maggior parte dei suoi abitanti, nei giorni più recenti ha invece potuto affacciarsi alle cronache per ben diversa ragione. La scomparsa di Lorenza Mazzetti, intervenuta a Roma il 4 gennaio a 92 anni, ha infatti riportato alla luce il nodo più stringente della straordinaria esistenza di questa scrittrice, regista, pittrice e animatrice psicoanalitica che -al solito...- non ha potuto

segue a pag. 3

Il cambiamento del cinema al tempo di Netflix. Riflessioni su come l'ultimo decennio abbia dato forme diverse di vedere il cinema

Gli anni della delocalizzazione del cinema

Àngel Quintana

Durante l'attuale ultimo decennio, quando nell'ambito del settore audiovisivo si pensa o si ripensa alle trasformazioni avvenute, possiamo affermare che il grande cambiamento è avvenuto nel modo di vederlo il cinema. Si è passati da un decennio in cui il cinema e la televisione hanno vissuto una mutazione in tutti i suoi ambiti per via della rivoluzione tecnologica digitale, a un decennio in cui questa perdita di centralità si è accompagnata a un chiaro processo di 'delocalizzazione' del sistema cinema. Mentre nell'ambito estetico si è visto un curioso processo di normalizzazione delle cosiddette mutazioni creative, nel campo della formazione e creazione di nuovi pubblici i cambiamenti sono stati sostanziali. Se pensiamo solo al 2010, ci accorgeremo che è stato

segue a pag. 4

Che fine ha fatto Bernadette?

Regia di Richard Linklater. Un film con Cate Blanchett, Billy Crudup, Kristen Wiig, Laurence Fishburne, Emma Nelson. Titolo originale: *Where'd You Go Bernadette*. Genere Commedia, Drammatico - USA, 2019, durata 104 minuti

Giulia Zoppi

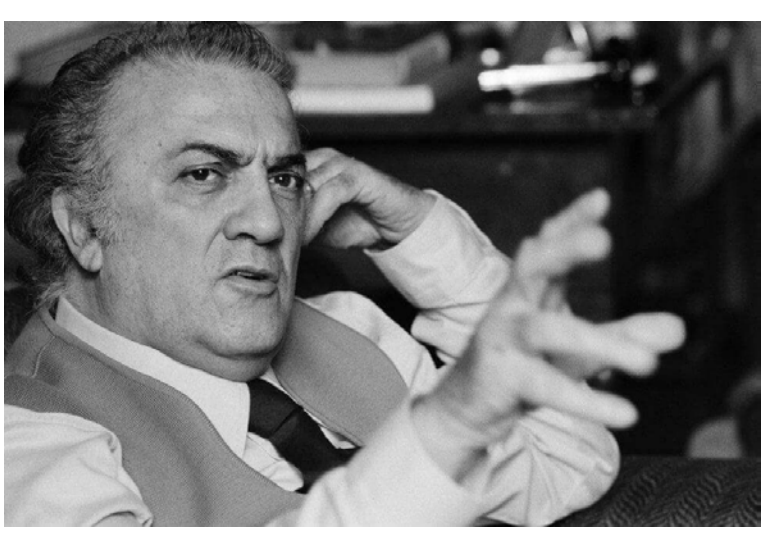
Uscito prima delle vacanze natalizie con poco clamore, per dare spazio a titoli più consoni all'euforia festiva, *Che fine ha fatto Bernadette?* è l'ultimo lavoro di Richard Linklater, cineasta americano nato e cresciuto fuori dall'agone hollywoodiano e per questo, anche, piuttosto interessante. Premesso che il cinema americano indipendente prodotto nel corso degli ultimi decenni, ha consegnato ben poche opere memorabili e perlopiù sopravvalutate, Linklater ha sagacemente evitato di cadere nei soliti cliché tipici degli *outsider* dell'*east coast* (i "seguaci" del movimento *mublecore)* per due motivi principali: è nativo di Houston, Texas, si è formato ad Austin e non

segue a pag. 6

diaridicineclub@gmail.com

segue da pag. precedente

casa. A Roma le sue "fantasie" presero vita, poi fuggirono ed ora sono ormai celebri, e care in tutto il pianeta. In un'intervista ad Enzo Siciliano apparsa su *Il Mondo* (13 settembre 1973) Fellini rivela: "Tutto il carrozzone del cinema mi piace, ci sto bene dentro". Un'arte sgangherata, approssimativa, nata per immortalare cose che in realtà continuano a fuggire dall'obiettivo della macchina da presa. Di ogni macchina da presa. Il film, prosegue infatti Fellini, è :"una creatura mutevole, cangiante. La prima volta che appare è una nebulosa vaga e indistinta". Da lì, da questa "nebulosa vaga" bisogna partire, per scoprire come Federico Fellini sia il padrone assoluto della scena. Dal caos, tutto si materializza sotto i suoi occhi, eppoi -addirittura- si muove. Signore della messinscena, dunque. Come alle origini del teatro classico, solo per tentare assonanze, quando il regista era l'autore stesso, che tutto teneva con la scrittura e con la sua forza carismatica. Ed è con l'altra arte, quella del capocomico, che egli tiene a bada una troupe la quale, più volte racconterà, gli pare immensa e che non crede affatto d'essere in grado di guidare. Il panico lo assalirà per questo. Lo racconterà a proposito del primo giorno di lavorazione de "Lo sceicco bianco", il suo primo film; quello di cui assume responsabilità per intero. Tutta quella gente ad attendere le sue disposizioni, e lui disorientato, spaventato quasi. Difficile trovare, in apparenza, comunioni tra le gemme della sua filmografia, tra uno "Sceicco bianco" ed un "Otto e mezzo", oppure tra un "Amarcord" ed una "Prova d'orchestra", eppure forse queste "parentele" bisogna cercarle proprio nella messinscena teatrale. Federico era poco più che bambino, quando capitò per caso, durante un gioco coi suoi amici scavezzacollo, letteralmente proprio fin dentro un teatro riminese dove erano in corso le prove di uno spettacolo grandguignol della rinomata compagnia nazionale di Bella Starace Sainati. Così, inaspettatamente, gli erano rimaste ben appiccicate addosso, proprio sin da quel preciso giorno, tutte le sensazioni e le profonde emozioni di una sala buia che si animava improvvisamente, in più con le tinte forti e drammatiche caratteristiche del truculento e sovrabbondante grandguignol. Incanto, mistero, magia. Ma anche paura, sorpresa, meraviglia. Nella sua idea di ricreare le emozioni ed il mondo a Cinecittà e quanto più possibile proprio nel Teatro 5, come fosse un teatro dei tanti delle tante "piazze" italiane, il ricorso al lavoro dei macchinisti, degli scenografi, dei costumisti, fu importante. Come pure fu importante l'uso delle tante "macchine teatrali" che utilizza nei film. Anzitutto le stesse del teatro, a veder bene (il mare di Casanova, ad esempio), più i tanti "effetti" che il cinema gli offre. E il film, che fine fa? Dove vanno a riporsi quelle facce, quelle inquadrature, quei movimenti di macchina, quei trucchi, scelti uno ad uno? Ha una qualche dote, il film, in questo, con la sua incorporata (eterna?) "riproducibilità"? Non parrebbe... "Alla fine lo abbandono con fastidio. Non ho mai rivisto un mio film in una sala pubblica. Sono assalito da una forma di pudore, mi trovo nella condizione di chi non vuol vedere un suo amico fare cose di cui non si è accorto". Luogo del "delitto", del portare le immagini in vita, Cinecittà, ma anche via Po, sede della Lux Film di Riccardo Gualino: i luoghi in cui i suoi sogni diventavano "lavoro", "anticipi", "rate". Parte integrante del "carrozzone" del cinema che produce in quantità industriali e che, di tanto in tanto, lascia in giro dei capolavori. Che ambiente era quello che gli toccò frequentare? Bellissimo a questo proposito il racconto "di costume" che fa proprio della Lux e che ricorda i suoi scritti e le sue vignette al Marc'Aurelio: "La Lux era a piani gerarchici. Sotto c'era la produzione: Ponti, De Laurentiis, Rovere. Un grande andirivieni di attrici, attori, sceneggiatori. Il solito bivacco tra la stazione e la casa di tolleranza. Aspettando le rate. In quel periodo la cosa più emozionante era l'anticipo. E la prima rata alla consegna del primo tempo. La seconda rata diventava un po' più problematica. Ponti e De Laurentiis recitavano, un pochino già da allora, i produttori all'americana. Tre, quattro telefoni sul tavolo, apparizioni in maniche di camicia, sbracati sulla porta. Urlacci all'usciere: "Fai entrare!". I loro uffici erano uno di fronte all'altro... (...) . All'ultimo piano della Lux, dunque, c'era Riccardo Gualino. Era difficile essere ammessi a lui, nonostante si compiacesse di gesti molto democratici e qualche volta si incuriosisse a vedere anche i dipendenti più umili. C'era stato promesso da Ponti che un giorno Pinelli, io e Flaiano saremmo stati ricevuti da Gualino, che voleva conoscerci in occasione di una sceneggiatura. Siamo andati con l'ascensore fino all'ultimo piano. C'era la moquette per terra, cosa che non si trovava negli altri piani. Gualino aveva sul tavolo il copione mio e di Pinelli. Ha detto subito: Mah, c'è un errore grave, molto grave". Io credevo parlasse della costruzione del racconto, della psicologia dei personaggi. "Un errore molto grave: degli ospiti in una villa non mettono le scarpe fuori dalle stanze da letto, come usa in un albergo". Produttori assai originali, come Peppino Amato, noto per i suoi strafalcioni imponenti quanto la sua sconsideratezza, o come tanti altri. E lui stesso, Fellini, che tentò di fare il produttore, con Pasolini, di cui non capiva il modo di fare film e che quindi abbandonò nel progetto di "Accattone". Produttore, regista, disegnatore, vignettista, caricaturista, giornalista, sceneggiatore: non si finirebbe mai di parlare di Fellini. E non si finirà per certo nemmeno con questo anno tutto dedicato a lui. Rimini è in fervore. Mille altre città le faranno da contorno. Convegni, mostre, concerti, ristampe di pellicole, retrospettive, seminari universitari in ogni parte del mondo non esauriranno comunque minimamente la curiosità insaziabile verso la quale il suo sorriso magnetico e dissacratore, la sua voce delicata che nasconde però tratti pungenti di discorso, il suo modo di vedere il "suo" mondo e raccontarcelo come se fosse nostro, perché tale ci appare, ci spingono.



"La strada" (1954) di Federico Fellini.

Fellini è più vivo che mai: le sue "vaghe nebulose", i suoi film, incantano tutt'oggi. Da incorporei ed evanescenti che erano sono diventate essenze preziose di vita, di commedia, di tragedia. E' questa la vera magia del grande regista divenuto, dopo essere stato un "aggettivo", "felliniano" appunto, "sinonimo" di cinema tout court: la sua persistenza al tempo, agli anni che passano, e lui, con sciarpetta d'ordinanza e cappello, sempre lì, più curioso di noi. Noi a guardare lui. Lui a guardare noi. Come nel bellissimo finale de *La dolce vita* in quello sguardo infinito, pieno di futuro e comunque minacciato da incertezze, tra Marcello Mastroianni e la giovanissima Valeria Ciangottini...

Enzo Lavagnini

segue da pag. 1

riscontrare in vita di tutti i corposi accreditamenti che pure le sarebbero ulteriormente spettati. Dopo un avventuroso debutto nell'esistenza, sua e della gemella Paola (che sarebbe poi a sua volta divenuta un'assai notevole pittrice-analista), Lorenza ancora infante si ritrovò infatti affidata alla zia Cesarina, sorella del padre Corrado, che risiedeva nel piccolo centro toscano col marito Robert Einstein, cugino del celeberrimo fisico. Fin da allora romanzesca è stata innanzitutto, ma davvero e fino all'estremo, la sua personale esistenza: Lorenza e Paola, diciassettenni, scampano infatti miracolosamente alla "strage di Rignano", allorché, il 3 agosto 1944, i nazisti massacrano gli zii e le loro figlie Luce e Annamaria nella villa del Focardo in cui risiedevano (il Municipio locale avrebbe conferito la cittadinanza onoraria alle sorelle Mazzetti nel 2015). Trasferitasi a Londra appena dopo la guerra e mantenendosi lavorando da cameriera nei locali, Lorenza frequenta la Slade School of Fine Arts e riesce quasi in clandestinità (un po' leggendaria e mitizzante: pellicola e mezzi tecnici sottratti alla scuola...) a realizzare il suo primo corto, *K* (dalle *Metamorfosi* kafkiane, 1954). L'esito colpisce tanto favorevolmente l'ambiente cinematografico londinese da farla considerare adatta ad elaborare due anni più tardi, alla pari niente meno che con Lindsay Anderson, Richardson e Reisz, il manifesto dell'*English Free Cinema*. Ne consegue la realizzazione di un ulteriore film, lo straordinario *Together* (1956) che altrettanto e forse più del lavoro dei colleghi di cordata, dimostra e legittima fino in fondo premesse, caratteristiche e obiettivi di quell'ormai storica presa di posizione programmatica. Il momentaneo disorientamento al rientro in patria viene superato anche grazie a Cesare Zavattini, che le commissiona due episodi per *Le italiane e l'amore* (*I bambini*) e *I misteri di Roma*. Ma soprattutto la introduce ad Attilio Bertolucci, che sarà determinante, nel 1961, per l'assegnazione dell'allora assai significativo Viareggio Opera Prima a *Il cielo cade*, il singolare romanzo cui l'autrice aveva affidato la propria rielaborazione autobiografica di quanto sopra ricordato. Il di lui figlio Bernardo, parlando dell'autrice, l'avrebbe definita «un folletto che periodicamente entrava nella mia vita, e anche l'autrice di film che chiedevano di essere fatti». Dopo la prima edizione garzantiana, Elvira Sellerio avrà l'ottima idea di rilanciarlo. Vi aggiungerà nel 2014 il *Diario londinese* (in cui si dà anche conto della realizzazione di *Together*). La Nave di Teseo, per parte propria, ha

"I tedeschi mi fecero cadere il cielo addosso. Ho vissuto tante vite per guarire dall'orrore. Quando il cielo ti crolla addosso non hai scampo. Neanche il Padreterno può puntellarlo. Viene giù. E ti schianta. Senza ammazzarti. E pensare che il cielo quasi mai è chiamato in causa come fonte dei tuoi guai". Lorenza Mazzetti l'italiana che inventò il Free Cinema inglese

riproposto nel 2016 *Con rabbia* (prima edizione 1963, seguito de *Il cielo cade*), facendovi seguire la riproposta della terza parte, *Uccidi il padre e la madre* (Garzanti 1969) col nuovo titolo *Mi può prestare la sua pistola per favore?* Tutto questo omettendo le sue reiterate e significative sortite nel campo della psicanalisi, soprattutto infantile, e della pittura. Sulla sua figura e la sua opera Steve Della Casa e Francesco Frisari hanno realizzato *Perché sono un genio!* (disponibile in dvd, Tangram). Non che la scrittrce e regista fosse del tutto accantonata e dimenticata, tutt'altro: Antonio Gnoli ad esempio le dedicò una bella puntata-intervista del suo strameritorio "Straparlando" per «Repubblica», il 26 gennaio 2014. Mazzetti rientra tuttavia a sua volta nel novero, anche lei potenziata nella riscoperta anche dal sempre considerevole contributo del Fattore Postumo, di quelle grandi figure di narratrici-protagoniste avventurose del Novecento che via via vengono riemergendo. Da Goliarda Sapienza (straordinaria romanziera a lungo misconosciuta, ma anche la ragazza che urla stridula «fuori lo straniero da Venezia!» nell'ouvertoure di *Senso* di Visconti, e la compagna di lungo corso di Citto Maselli) ad Annemarie Schwarzenbach, riscoperta, biografata e ripubblicata dal Saggiatore, e che Melania Mazzucco aveva già magistralmente «sottratta all'oblìo muovendosi magistralmente tra verità documentaria e invenzione» (Rizzoli 2000, Einaudi 2012). Come Antonia Pozzi, e molte altre, non a caso, forse, prevalentemente femminili. Realtà importanti, solo parzialmente riconosciute e valutate in vita..

n.l.

La posta del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes.

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Dio è gratis, Bacco, tabacco, fumo e Venere si pagano

È la prova provata che il capitalismo regala solo false speranze

Dott.Tzira Bella

Azz! Per Alfa Centauri, non ci capisco una beata Orsa Maggiore, boh! Riceviamo questa strana lettera dal pianetino Terra, più precisamente da uno staterello limitrofo all'Italia, (pare in qualche modo ci sia la manus di un importante politico famoso, un capo temporale e spirituale temuto e rispettato in tutto il pianetino, uno che se lo tiri per la manica del pastrano sono problemi tuoi). Sia come sia, noi fedeli al moto: nec iudicatur sed divulgare, (zzut!), pubblichiamo! E poi, voi terreni (o, terrestri?) ci siete simpatici; noi che da tempo immemore ci siamo elevati alla precisione del concetto, proviamo una tenera simpatia per le entità come voi che ancora vi esprimete per rappresentazione, e tenete in gran conto le fantasie di sciamani, fattucchieri, preti e negromanti. Di seguito, in ordinato elenco, una serie di prodotti in offerta di una nota catena di centri commerciali, di cui per ovvissimi motivi non possiamo fare il nome, per non incorrere nel reato di pubblicità paludata e ingannevole; reato, nonché peccato, gravissimi negli Stati oramai di tutto il pianeta Terra, retti da forme politiche di integralismo religios-consumistico, (paragonabile alla masticazione dell'ostia per i fedeli di un'arcaica religione terrestre ormai scomparsa e dimenticata).

Rosari da comizio politico volante, modello da donna di piccola statura aspirante statista, sconto del 90% sul prezzo di listino, (sconsigliato però esibirlo in movimento: rosario lungo, gambetta corta, probabilità di inciampo e ruzzolone molto alta); olio extravergine di oliva, € 1,75, (rivolgersi signori Antoni, Bologna, Italy); burro Nonna Papera, confezione da 3 Kg e 600 grammi, € 9,99, (in Italia, a Parigi € 32,00); ravioli sardi, cun casu martzu, callu de crabiteddu e gicoia, 13.000 francus a su killu, dus killus € 6,60; strutto kg 1,5, in omaggio con 2 mazzi di ravanelli lunghi giganti del Montenegro, (per il prezzo dei ravanelli chiedere alla cassa al commesso montenegrone); strolghino (?) di culatello, (chiedere cassa davanti cassa commesso montenegrone a commesso amico suo); baguettes, (e ridaje: chiedere sempre commesso amico montenegrone). E tanti, tanti, tanti prodotti iperscontatissimi. Dio è gratis! Parenti del Supremo, santi intercessori, angeli, arcangeli, serafini, cherubini, potestà, troni e dominazioni, prezzi variabili, per informazioni rivolgersi al reparto sacrestia. Virtù e principati, esauriti.

Pietrobon Corbiniano Chirieleison di Paulis

segue da pag. 1

quello il tempo della diffusione dei DVD. I sistemi di riproduzione digitale hanno creato attraverso questo fenomeno nuove forme di acquisizione, cambiando le condizioni classiche del rapporto con la cinematografia. Si passava dal desiderio di vedere tutto al desiderio di possedere tutto. In quel tempo è apparso anche un fantasma che ha spaventato tutto il mondo della produzione e della creazione cinematografica: la pirateria. L'ascesa del DVD fu accompagnata da uno sviluppo del cinema in un ambito puramente domestico. Gli *home cinema* hanno offerto così la possibilità di convertire i salotti delle case in piccoli cinema con il Dolby Stereo, un fenomeno che consentiva di diffondere più schermi sui quali era possibile vedere tutto il cinema del mondo. In ogni casa, i decoder portatili si abbinavano con grandi televisori a schermo piatto. L'alleanza tra l'industria audiovisiva e l'informatica aveva avuto luogo senza grandi traumi. La pirateria è stata la scusa che ha permesso alle sale cinematografiche di scommettere sulle pratiche di una visione cinematografica 'avvolgente' - in particolare col 3-D -, che sono servite per introdurre una progressiva digitalizzazione dell'evento cinematografico. Di tutti gli ambiti dell'industria audiovisiva, la proiezione cinematografica è stata l'ultima a scommettere nella digitalizzazione. All'inizio del decennio c'erano molte sale cinematografiche con proiezione analogica, alla fine del decennio le proiezioni in 35 mm si fanno solo nelle cineteche o in cinema speciali. La proiezione in 2K o 4K da un semplice DCP è stata fondamentale per accelerare il fenomeno della distribuzione, permettendo la diffusione di un maggior numero di film e, in alcuni casi, contribuendo a migliorare la possibilità di avere proiezioni in versione originale in diverse sale che non avevano mai scommesso su questa possibilità. Il processo di destrutturazione del cinema col non è stata la conseguenza del passaggio dalla diffusione analogica a quella digitale, esso faceva parte già di una mutazione annunciata. La vera delocalizzazione è avvenuta grazie all'aumento dei canali per la visione individuale dei contenitori audiovisivi. Il nocciolo del sistema audiovisivo non è più nelle sale, né in televisione, esso è oggi altrove. È in uno spazio indefinito che genera nuove forme di consumo e nuovi modi di vedere, a volte in modo aggregato e, altre volte, in modo frammentato. La pirateria perseguitata e odiata come la peste del mondo dell'audiovisivo è diventata un vero banco di prova per la successiva implementazione di piattaforme legali. I download abusivi hanno accresciuto la visione di film su piccoli schermi individuali e hanno certificato che la battaglia del XXI secolo tra il cinematografo di Lumière e il Kinetoscopio di Edison, probabilmente sarà vinta da Edison. Nel mese di maggio 2010, la serie televisiva *Lost* presentava in anteprima l'ultimo capitolo delle sue sei programmazioni stagionali. In alcuni ambienti cinefili già si diceva che l'ambito della creazione audiovisiva con il più grande potenziale per il futuro fosse la fiction televisiva. Molti spettatori avevano iniziato a disertare dalle sale in cui le programmazioni in 3D avevano accresciuto il livello di infantilità delle produzioni filmiche, per rifugiarsi verso una televisione che occupava ancora un posto centrale nell'audiovisivo. In cui gli episodi venivano trasmessi in modo discontinuo – uno a settimana - e in cui ogni serie offriva la possibilità di creare comunità specifiche di spettatori che li adoravano. È anche vero che molte di queste serie sono state viste in modo piratato nei computer, ma la cadenza temporale ha continuato a mantenersi. Era il periodo della cosiddetta età d'oro della televisione quando tutto era perfettamente programmato. Le serie si dedicavano a raccontare storie interminabili. I cinema invece scommettevano su attrazioni visive e sulle suggestioni fisicamente avvolgenti del pubblico. Il cinema d'autore invece esplorava un certo minimalismo intrecciando strane al-

"Lost" serie televisiva

leanze tra festival del cinema e centri d'arte contemporanea. Netflix era una società di noleggio e di consegna a domicilio di DVD o Blue Ray perfettamente stabilizzata e operativa negli Stati Uniti e in America Latina. Il successo di una serie era misurato dall'audience mentre per un film lo si poteva calcolare dagli incassi del botteghino e dalle potenzialità della sua distribuzione commerciale. Alla fine del decennio tutto è completamente cambiato. Nel 2018, alcuni studi sulla comunicazione indicavano che la produzione di *fiction* delle piattaforme audiovisive era stata superiore a quella generata dai canali di produzione televisiva tradizionali. Negli Stati Uniti quell'anno erano state create 495 serie originali, un dato che stabiliva un aumento dell'85% rispetto alla produzione del 2011. La potenza delle piattaforme stava trasformando tutto. Alcuni osservatori hanno iniziato a parlare dell'esistenza di un consumatore transmediale, in grado cioè di navigare dalla televisione alle altre reti, dagli schermi cinematografici agli schermi dei musei. La verità è che il grande cambio di paradigma era semplicemente un altro. Lo spettatore si era trasformato in un consumatore. La natura del nuovo consumatore audiovisivo è quella di un individuo smarrito tra mezzi di espressione audiovisiva trasformati in un sistema di visione che è parte di questa dissociazione. Lo spettatore che ha già smesso di seguire le condizioni tradizionali proprie della programmazione unidirezionale, osserva gli schermi in base alla differenziazione del contenuto ma che generalmente ha difficoltà reali a individuarne la singolarità. Il pubblico è così condizionato da un continuo processo di frammentazione, tanto dall'offerta quanto dalle incerte ipotetiche comunità di spettatori. È impossibile comprendere l'impatto che ha avuto l'immagine nel corso del decennio senza osservare con attenzione il fenomeno Netflix, una piattaforma che non solo ha cambiato il modo di vedere il cinema ma ha anche trasformato le abitudini di una industria come Hollywood, che ha vissuto per tanto tempo in una costante incertezza. Ma il cambiamento più importante è stato segnato dal modo di gestire il concetto di 'pubblico'. Attualmente, il consumo di contenuti audiovisivi a partire da più dispositivi come i tablet, smartphone, laptop o home cinema, ha trasformato lo spettatore in un generatore di dati sensibili. Durante le operazioni volte a calcolare l'audience televisiva o per conoscere il numero di biglietti venduti, lo spettatore veniva considerato solo come una cifra, ora invece è un utente. Ogni volta che un possibile utente seleziona e mette in evidenza i suoi gusti e interessi, cessa di essere anonimo, e diventa qualcuno con un nome, cognome e un account di posta elettronica. La grande impresa non sfrutta altro che la gestione delle informazioni. Netflix, in questo senso, crea una serie di dispositivi che le consentono di avere nuovi abbonati e conservare quelli esistenti. La catena degli utenti fa aumentare l'offerta con titoli di film che attirano l'attenzione e l'interesse, come ad esempio è avvenuto con *Roma* di Alfonso Cuarón o *The Irishman* di Martin Scorsese. La piattaforma non è interessata a quanti spettatori guardano questi film, né agli incassi che possono avere in una prima di una sala cinematografica. Questi film danno prestigio alla piattaforma e generano la necessità per il pubblico di registrarsi su Netflix. L'importante è creare un'offerta diversificata in cui ogni nuovo spettatore possa identificarsi. Quando la televisione studia il suo pubblico, ciò che più conta è la creazione di prodotti audiovisivi che siano in grado di generare una forte attrazione. Fino a poco tempo fa le serie televisive erano un sistema che permetteva di creare identità o comunanza tra gli spettatori. Su Netflix ogni singolo lavoro è un benvenuto in quanto è possibile che questo possa interessare un abbonato specifico della propria catena. La piattaforma funziona come un grande magazzino in cui l'importante è avere quasi tutto e creare una serie di algoritmi che consentano di calcolare i gusti mentre li consumi. Amazon, HBO o Netflix funzionano con gli stessi parametri delle compagnie telefoniche, Orange, Moviestar o Vodaphone. Il negozio si sostiene sulla base della fedeltà che riesci a mantenere. Al momento sembra che l'intero universo delle serie televisive abbia un processo di revisione, che quell'epoca d'oro che ha cambiato il modo di raccontare sia giunta al termine. L'accumulo di contenuti sulle piattaforme ha creato nuovi percorsi che confondono un pubblico che non sa più cosa scegliere, né sa cosa apprezzare: chi sceglie in realtà sono gli algoritmi. Il passaggio dal consumo unidirezionale al consumo col catalogo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

induce in errore anche i festival e i critici cinematografici. Negli ultimi anni, i festival hanno vissuto sulla cultura dell'evento. Un festival è un luogo di attrazione del pubblico che si muove attraverso l'evento, per la possibilità che possa essere il primo momento dove poter vedere determinati film o per sentirsi al centro dell'universo dell'informazione. Il futuro dei festival è anche legato ora all'ascesa delle piattaforme. Quando al festival di Cannes 2017, Netflix ha fatto la sua irruzione con *Okya* di Bong Jon Hoo e *The Meyorowitz Stories* di Noah Baunbach si sviluppò un interessante dibatti-

"Okja" (2017) di Bong Joon-ho

to. Il festival ha cessato di essere una mostra di ciò che si sarebbe dovuto distribuire nei cinema durante la stagione a seguire, diventando invece uno spazio sussidiario di una piattaforma domestica. Nonostante la resistenza di *Cannes*, il fenomeno ha contagiato non solo i festival, ma l'intera istituzione cinematografica. Netflix ha agito come una vera bomba ad alta precisione all'interno dell'istituzione cinematografica. Con le nomine e i premi a Netflix di una serie di importanti produzioni, Hollywood ha introdotto una bomba a orologeria nella propria casa. È consentito continuare a stabilire limiti di tempo delle proiezioni nelle sale, nella vendita di DVD e nella proiezione televisiva di determinati prodotti audiovisivi, quando Netflix gioca con altre regole? Dopo aver assistito, durante il decennio precedente, alla mutazione del cinema oggi noi siamo dentro un territorio del *dopo cinema*. In questo territorio, ha finito per erodersi tutta la vecchia logica istituzionale attorno ai postulati della visione cinematografica. Le sale cinematografiche hanno perso la partita a beneficio dei cinescopi, le serie televisive hanno vissuto la loro crescita e il loro declino per colpa del troppo eccesso. Mentre la critica ha abbandonato la sua presenza dalla centralità della sala come spazio chiave per la creazione del gusto, per viaggiare come zombie all'interno delle piattaforme digitali. La mutazione ha causato la delocalizzazione del cinema, ma la produzione audiovisiva continua ad essere in auge. Probabilmente, i movimenti estetici sono meno evidenti rispetto a qualche anno fa, ma continuano ad esistere. La sfida del sistema audiovisivo contemporaneo è come riuscire a emozionare e convincere ancora quello spettatore che risulta sempre più dissociato, attratto da una pura offerta consumistica perché configurato come semplice consumatore.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Mostre

Canova la bellezza eterna

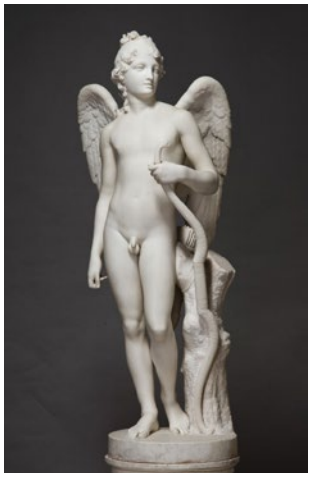
Mario Dal Bello

Oggi Antonio Canova è tornato di attualità. La rassegna a Roma a Palazzo Braschi fino al 15 marzo e poi quella imponente alle Gallerie d'Italia a Milano nel confronto con Thorvaldsen parlano di un autore denigrato per decenni dalla critica come freddo imitatore ed invece oggi riscoperto come genio sulla scia di Michelangelo e Bernini. Inventore del Neoclassicismo, ossia di una rivisitazione della classicità non come imitazione ma come riscoperta affettuosa dell'Ideale, della Bellezza che non ha tempo perché viene dall'eterno e lo rende visibile. Negli anni di Napoleone, di Goethe, Foscolo, Rossini, Beethoven, Hegel e Schubert- solo per citare alcuni grandi nomi della storia e della cultura – lo scultore veneto approdato nella Roma papale di Clemente XIV e Pio VI diventa un genio riconosciuto universalmente. Lavorerà per i grandi della terra – papi, re, nobili –ed anche per gli amici. Costruirà monumenti funebri di inusitata maestà come il sepolcro di Clemente XIII in San Pietro e figure di bellezza soave e luminosa come le Danzatrici o i giovani amanti come Amore e Psiche. Sculture dalle superfici traslucide, accarezzate dalla luce che copre di una sensualità tenerissima, umana senza mai scadere nella terrestrità. Canova ha un'anima cristiana che lo spinge a creare una bellezza immacolata di corpi stanchi o in moto mai inquieti, mai tesi, ma sereni con una luce che proviene dalla loro anima. Nella ricca – oltre 170 opere – rassegna romana, spicca la Danzatrice con le mani ai fianchi, proveniente da San Pietroburgo, immagine di musicale eleganza, sciolta e serena,rapita dal ritmo ma sempre presente a sè stessa. Canova infatti non è mai eccessivo. C'è in lui un equilibrio emotivo e psicologico reale che lo porta all'armonia, si direbbe istintivamente. Certo, il sentimento armonioso dell'arte veneta – del Tiepolo in particolare- e l'incontro con i classici hanno sviluppato una tendenza naturale, favorita dalla nascita a Possagno, nel Trevigiano, fra i monti e le colline di un paesaggio giorgionesco di seducente bellezza. La mostra romana rivela attraverso stampe, disegni, bozzetti e ritratti – quello del musicista Domenico Cimarosa e di Pio VII, il papa di cui l'artista fu amico – una creatività enorme ed uno sforzo anche fisico che lo portò ancora valido alla morte nel 1822, l'anno dopo Napoleone che aveva ritratto in busti e statue colossali. Per chi vive a Roma, Canova lo può trovare nei monumenti ai papi Pio VI e Clemente XIII in san Pietro, nel Perseo ai Musei Vaticani, nella Paolina Bonaparte alla Galleria Borghese, nell'Ercole e Lica alla Galleria d'arte moderna, ai Santi Apostoli nel monumento a Clemente XIV e ai Musei Capitolini. E poi a Milano, a Brera, a Venezia, al Museo Correr, a Forlì al Museo Civico, a Bassano del Grappa, ad Asolo. E a San Pietroburgo, Parigi, Londra. Un artista universale come è la bellezza. Fino alla sua tomba nel Tempio neoclassico da lui voluto, a Possagno sotto i monti, dove è nato e dove la Gipsoteca raccoglie i gessi delle sue opere.

Mario Dal Bello

Antonio Canova - Danzatrice mani sui fianchi, 1806-1812 Marmo, 179x76x67 cm The State Hermitage (San Pietroburgo)* Photograph © The State Hermitage Museum, 2019 Foto di Alexander Lavrentyev

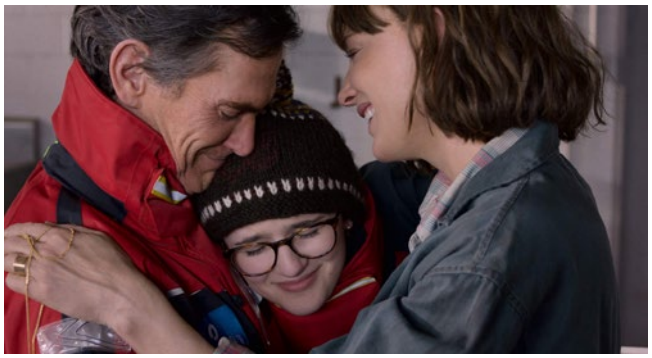
Antonio Canova - Genio della Morte, 1789 Marmo, 86x38x38 cm The State Hermitage (San Pietroburgo)* Photograph © The State Hermitage Museum, 2019 Foto di Alexander Koksharov



Antonio Canova - Amorino alato, 1794-1797 Marmo, 142x54,5x48 cm The State Hermitage (San Pietroburgo)* Photograph © The State Hermitage Museum, 2019 Foto di Alexander Koksharov

segue da pag. 1

ha frequentato, secondo le cronache, ambienti e scuole dell'*upper* e *middle class* newyorkese, ritagliandosi un percorso artistico totalmente autonomo. I risultati, non tutti dello stesso livello va detto, hanno però contraddistinto uno stile molto personale, versatile e coraggioso, spesso orientato verso sperimentalismi interessanti, optando per storie che variano dall'affresco familiare, ritratto lungo l'arco temporale di 14 anni (*Boywood*, 2014) al *romance* della "trilogia del sole" (con Julie Delpy ed Ethan Hawke, fine anni '90 e oltre), a *Waking Life* (2001) dove il disegno si sostituisce all'immagine filmata, inaugurando una nuova tecnica d'animazione, fino all'ultima opera in preparazione, ovvero l'adattamento cinematografico *real-life-long* (ma questa volta della durata di 20 anni) di *Merrily We Roll Along* con Ben Platt e Beanie Feldstein, che secondo gli annunci dovrebbe essere un musical. *Where'd You Go, Bernadette* (senza punto interrogativo), è un romanzo di Maria Semple uscito in America nel 2013 e caldamente consigliato da Jonathan Franzen (chi è aduso ad acquistare e/o leggere romanzi di autori statunitensi sa bene che il noto romanziere ha l'abitudine di segnalarci le letture che ha amato, con grande soddisfazione per gli editori che lo annotano sulle bandelle) che ne esalta freschezza ed originalità, riscontrando un buon successo di critica e di vendita, al punto da arrivare dritto nelle mani di Linklater che ha abbracciato il progetto cinematografico con una certa maestria. Ho letto il romanzo poco dopo la visione del film e devo ammettere che questo è uno dei rari casi in cui l'opera cinematografica supera (di poco, ma lo supera) il valore dello scritto e le ragioni sono poche ma dirimenti. Occorre dire che le due produzioni si somigliano. Salvo che per alcuni dettagli trascurabili, il film ricalca in pieno la storia narrata dalla Semple, ma la semplicità della scrittura e insieme la bizzarria del suo personaggio principale, Bernardette, acquistano maggior efficacia dietro la cinepresa, piuttosto che sulla pagina. La trama si riduce a poche righe: Bernadette è una quarantenne un po' svitata che vive con la figlia quindicenne Bee (detta Bibolina) dotata di intelligenza non comune, il marito Elgie, brillante e potente ingegnere Microsoft, a capo di progetti di una certa rilevanza e ad un energico golden retriver, a Seattle, in una vecchia villa in stile *Craftsman* che versa in pessimo stato. Intorno alla villa, un giardino incustodito di sterpaglie e rovi, fa pensare ad una famiglia ben poco in linea con il consueto modello dell'*american happy family*. E a ben vedere l'impressione è giusta, perché Bernadette, lungi dall'essere una donna comune, ha cresciuto Bee lontano dal resto del mondo, continuando ad amare Elgie per il suo lato *nerd* e credendo ostinatamente di poter vivere in una sorta di bolla, in cui lo spazio è aperto solo per gli affetti familiari: un vezzo o forse, scopriremo, uno dei tanti sintomi della sua grave depressione. Patologia che nel film è subìta dalla bellezza luminosa e fortemente espressiva di Cate Blanchett, in grado di donare al personaggio un'aurea che supera qualsiasi sentimento negativo (eppure la donna ha un brutto carattere ed è piena di fisime più o meno sopportabili) favorendo indulgenza e attraendo un'inarrestabile simpatia. Sì perché Bernadette si veste in modo stravagante, parla una lingua tutta sua, è acida e pungente nel catalogare le vicine di casa, come le altre mamme della scuola di Bee (tutte votate al *political correctness*, ambientaliste dell'ultima ora, mondialiste e compassionevoli), "assume" un'assistente virtuale indiana per organizzare la sua vita di nullafacente (perché la sua giornata è scandita dagli orari scolastici di Bee e le puntate in farmacia dove sosta per ore per acquistare antidepressivi e antipsicotici) e per elucubrare pensieri più o meno astrusi. Il tutto dentro una personalità strabordante originalità, anticonformismo ed estrema eleganza, perché la mente di Bernadette, seppur minata dalla malattia, è vivace, creativa e irresistibilmente ribelle. Quando Bee avrà ottenuto un viaggio premio in Antartide, scatenando in Bernadette un'ansia preventiva decisamente malsana, verranno a galla molte verità sottaciute e il film ce le mostrerà tutte mischiando stili e scompaginando l'andamento tematico e temporale mantenuto sino a quel momento. Saranno gli inserti extra diegetici (ovvero testimonianze rese da vecchi colleghi di Bernadette, in periodi storici diversi) innestati con allegra nonchalance da Linklater, a rivelarci che la nostra eroina altri non è che Bernardette Fox (da Los Angeles), una delle architette più blasonate della storia americana, la pioniera (pluridecorata) dell' architettura ecosostenibile, quando ancora questa definizione non era mai stata usata (e tantomeno messa in pratica). Praticamente un genio, fuggito dalla notorietà e dalla fama, per mancanza di diplomazia e senso dell'opportunismo, nonché per il desiderio lungamente fallito di diventare madre. Scopriremo sul finale che il viaggio avrà lo scopo di rinsaldare la famiglia, dando modo ad Elgie di capire che esiste un mondo al di fuori degli algoritmi e a Bernadette di riprendere in mano la sua vita di artista, scatenando in lei, finalmente, tutte le energie represse che l'esistenza a Seattle aveva compresso e consegnandoci una pellicola che si distingue per leggerezza e intelligenza, eccentricità e grazia, come di rado vediamo al cinema. Bernardette si posiziona perfettamente dentro la scia delle nuove eroine del cinema odierno ma lo fa con autoironia, distacco e profonda sensibilità. Un gran bel manifesto di libertà per le donne che, per varie ragioni, hanno abbandonato il loro estro e la loro sfrontata intemperanza, a causa di agenti esterni più o meno gravi.



Giulia Zoppi

John McEnroe – L'impero della perfezione

Un documentario sportivo sul celebre e tormentato tennista McEnroe, passato prima per il festival di Berlino, poi al Cinéma du réel, in Italia alla Mostra del cinema di Pesaro e infine nelle sale a Maggio distribuito da Wanted. Un documentario sul tennis che parla, anche e soprattutto, di cinema. Da recuperare in DVD

Giulia Marras

Uno dei film migliori usciti lo scorso anno è, tra le altre cose, un film che sembra arrivare da un'altra epoca: e in effetti, se ci si riallaccia alla citazione d'apertura di Jean Luc Godard che suona da subito come una dichiarazione d'intenti – "il cinema mente, lo sport no" - lo stile documentaristico di Julien Faraut ricorda da vicino la sperimentazione del fondatore della Nouvelle Vague tra gli anni Sessanta e Settanta. Non solo: l'immagine di "*John McEnroe – L'impero della perfezione*" ci riporta in un cinema ancora artigianale proprio perché la materia di cui è composto è la pellicola 16 mm proveniente dagli archivi di Gil de Kermadec, regista ed ex tennista, che passò la vita a studiare tramite la macchina da presa i movimenti dei giovani atleti del Roland Garros, dai filmini puramente didattici alle riprese no-stop delle partite del torneo francese. Così Faraut riassembla l' "immagine ritrovata", dispiegandone il senso nascosto, non solo del soggetto inquadrato ma anche del soggetto che inquadra, *come* lo inquadra. Una vera propria ossessione per de Kermadec, lunga chilometri di pellicola, che insegue il movimento perfetto e vincente per un'eventuale replicazione, infine impossibile da imitare; un'indagine sul corpo umano e sul gesto sportivo da studiare al ralenti per 120 fotogrammi al secondo, "affascinato da ciò che l'occhio umano normalmente non può vedere" per scoprire chissà quale segreto sulla tecnica del tennista americano che nel 1984 raggiunse praticamente la perfezione. Lo sguardo esterno di Faraut, quasi da archeologo o da esploratore, scopre invece qualcos'altro. Il tennis è solo il punto di partenza: il cinema è il cuore di questo documentario, l'uomo il suo punto di arrivo. Narrato dall'attore francese Mathieu Amalric, *L'impero della perfezione* è un'analisi sentimentale e drammatica dell'immagine in cui si immerge, frammentandola, scansionandola e confrontandola con se stessa e la sua storia. Allora, la fissazione dell'obiettivo sugli slanci reiterati di McEnroe non è solo l'osservazione tecnica di una performance fisica, ma la prosecuzione naturale dell'atto di documentazione proprio del cinema, iniziato con le cronofotografie di Étienne-Jules Marey e Georges Demeny. Non c'è alcuna freddezza in questo sguardo "scientifico": proprio come gli scatti rudimentali di Marey e Demeny hanno portato all'invenzione della narrazione per immagini, così i match ripresi da De Kermadec diventano una drammatizzazione degli eventi visti con la luce del tempo trascorso ma impresso nella memoria; così, la descrizione di una presenza magnetica diventa la sua mitizzazione, proprio come succede agli attori di Hollywood. Le macchine a bordo campo del regista francese, scomparso nel

2011, hanno poco a vedere con le telecamere televisive che riprendevano le stesse cose: De Kermadec girava un vero e proprio film, con un protagonista inconsapevole. O quasi. Spesso unico personaggio inquadrato, a dispetto dell'avversario in fuori campo, McEnroe sembra giocare all'infinito una partita contro se stesso: vero spirito ribelle del mondo del tennis, incarnava, suo malgrado, i tratti tipici del divo capriccioso ma di talento. Non per niente una sequenza paragona una delle sue celebri sfuriate all'ancora più celebre monologo di Robert De Niro in *Toro Scatenato*. E ancora sorprende la rivelazione per cui l'attore Tom Hulce si sia ispirato proprio a McEnroe per il personaggio di Mozart nell'*Amadeus* di Milos Forman. È attraverso le parole di uno dei più importanti critici dei Cahiers du Cinema, nonché grande appassionato di tennis, Serge Daney, con cui Faraut prosegue il ritratto fisico e psicologico del tennista: "Una cosa lo perseguita: l'eterna ingiustizia che lo affligge. [...] McEnroe gioca bene solo quando sente di avere tutto il mondo contro di sé. La sua frustrazione è un inganno: è una recita che gli permette di trasformare l'ostilità in tennis sublime." Quasi un attore quindi. Ma solo sul suo set, il campo di gioco, in un film in cui è lui il solo protagonista, unico regista e sceneggiatore di se stesso. La magia di questo piccolo documentario accade quando si pone il perché della famigerata sconfitta di McEnroe nel Roland Garros del 1984: nel continuo flash dei fotografi, il rumore delle macchine da presa, i microfoni invadenti, che già tormentavano il tennista, c'è un momento in cui le sorti del match cambiano drasticamente. Uno sguardo in camera, la consapevolezza di essere guardati, l'impossibilità del pieno controllo. De Kermadec cattura inconsapevolmente il cambiamento messo in campo dal suo stesso atto di ripresa; "l'oggetto del documentario diviene così il cambiamento della realtà". È l'immagine che sfugge al proprio controllo. Ancora oggi, racconta McEnroe, quella sconfitta lo tiene sveglio la notte. John McEnroe – L'impero della perfezione è un documentario sportivo che parla meglio del cinema di un saggio teorico sulla settima arte. Il tennis non viene spostato in secondo piano ma illumina la sua vicinanza con l'arte che manipola il tempo e lo utilizza a suo piacimento. Riprendendo il pensiero del critico Daney, sia il tennis che il cinema devono inventarsi il tempo per esistere, in un countdown verso la fine della performance. Per vincere e conquistare il proprio avversario, l'altro giocatore o lo spettatore. Cut! Set point!

Giulia Marras

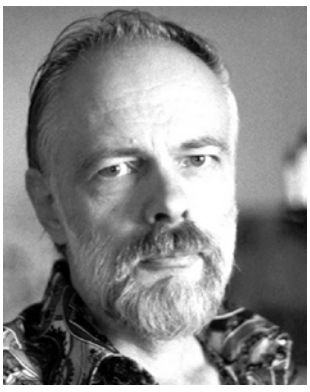
Mondi Virtuali fin troppo Reali

Nicola Santagostino

Posto presupponendo che anche nel nostro presente la teoria che si viva in un universo simulato sia un tema che affascina scienziati e filosofi da secoli, è da molto tempo che la fantascienza si interroga sul tema di cosa sia reale e cosa no e soprattutto sul nostro rapporto con i mondi digitali. In questo articolo non andremo però ad affrontare il tema delle Intelligenze Artificiali ma quello dei mondi virtuali in cui diverse storie vengono ambientate. Fin dai tempi di Philip K. Dick, infatti, la domanda su cosa sia davvero reale e cosa sia in realtà "falso", un'allucinazione capace di confonderci, viene affrontata spesso. Con l'arrivo dell'informatica e delle realtà simulate il bisogno di trovare una risposta sembra quasi impellente, ma se fino a prima di Matrix le realtà virtuali erano solo o una trappola in cui si era invischiati o una sorta di costrutto atto a rendere più facile il rapporto tra utenza e mondo digitale, è con l'avvento e il boom dei giochi di ruolo multiplayer online e dei social network che i confini sembrano allo stesso tempo farsi più labili ma più, paradossalmente, delineati. I giochi di ruolo online, infatti, sono sistemi in cui la narrazione della storia spetta solo a noi stessi tramite avatar personalizzati, non importa se 3d o 2d, in universi fittizi in cui vivere avventure strutturalmente funzionanti dentro cui ci possiamo muovere solo per binari prestabiliti, pur lasciando però spazio alla fantasia tramite l'esplorazione e un generale "sense of wonder" merito di grafiche sempre più realistiche e suoni curati fin ai minimi dettagli. Ecco, questa evoluzione della tecnica unita a una maggiore presenza dell'informatica nella vita quotidiana ha lentamente trasformato anche il mondo della fiction rispetto ai mondi virtuali, approfittando proprio degli MMO per non dover più giocare sul tema della confusione per addentrarsi nel tema, forse più angosciante, del rapporto tra questi due mondi. Un esempio su tutti è Sword Art Online, un famoso anime (animazione giapponese) diviso in diverse stagioni: in questo mondo la tecnologia d'immersione digitale, detta FullDive, permette di entrare con la propria mente (e in questo ci ricorda Gibson e tutta la corrente cyberpunk) in un mondo fantasy in cui i personaggi seguono le regole classiche dei videogiochi di ruolo, aumentando quindi il loro livello e sviluppando magie o abilità speciali per affrontare un castello di 100 piani. Purtroppo però durante l'inaugurazione del gioco il programmatore capo apparirà nel cielo spiegando come in realtà tutti siano stati intrappolati all'interno del programma e nel caso di morte digitale il loro FullDive scaricherà una dose letale di corrente elettrica all'interno del loro cervello. Da qui si snoderà poi una trama in cui si assisterà prima allo sviluppo di vere e proprie comunità e fazioni interne e successivamente a una costante serie di atti di violenza o disperazione, ma anche di eroismo e amore poiché, in fondo, se quel mondo diviene l'unico possibile non è forse quella la vera realtà? A questa serie seguiranno poi altre stagioni, ognuna ambientata in un mondo diverso che affronteranno temi diversi ma sempre legati dal filo rosso del dilemma esistenziale su cosa renda vero o meno un mondo. La cosa interessante di Sword Art Online (e di prodotti che sfruttano la stessa idea) è più che altro come l'interfaccia attraverso cui si agisce nel mondo sia allo stesso tempo familiare e aliena, poiché se in un gioco virtuale accedere al proprio menù inventario, ad esempio, è una prassi comune, diviene difficile immaginare come in un mondo reale si possa, ad esempio, trasportare quantità enormi di materiale senza che questo necessiti anche solo di tasche, o come una persona possa modificare sé stessa alterando le sue statistiche fisiche. La vera rivoluzione all'interno di questa saga però apparirà con la serie dal sottotitolo Alicization, in cui il protagonista sarà di nuovo intrappolato in un altro mondo digitale, ma questa volta circondato solo da entità virtuali basate sulla "fluctlight" una vera e propria anima basata su schemi umani al punto che queste entità non solo agiscono come persone reali nascendo, crescendo, innamorandosi e procreando, ma nel tempo accelerato del mondo di gioco sono state in grado di costruire una vera e propria società basata su dinastie e corredata di una fede e di sacerdoti e sacerdotesse in grado di lanciare magie attingendo ad arcane formule. Queste formule? Sono semplici righe di comando che attingono al programma stesso e per i residenti cose come evocare "la finestra di Stacia" cioè una semplice schermata in grado di mostrare le statistiche di un oggetto. E' prassi comune e cosa normale, esattamente come il concetto di leggere tramite essa i Punti Ferita di una mela per capire quanto possa ancora durare prima di marcire. Insomma: questi mondi digitali fittizi e queste storie ci pongono davanti forse a un dilemma che, iniziato con Dick, si è evoluto con Matrix per poi svilupparsi ancora con la possibilità di accedere ad altre "realtà" tramite i nostri computer di casa.Il nostro mondo in fondo ha le sue leggi, siano esse la gravità o la termodinamica, che altro non sono che formule e algoritmi, quindi alla fine cosa cambia davvero davanti a un mondo "fittizio" anche se siamo consapevoli della sua natura? Anche il nostro mondo, alla fine di tutto, è solo percepito attraverso i nostri sensi e sta al nostro raziocinio adattarsi alle sue leggi, quindi se togliamo dall'equazione la parte organica per rimanere essere di puro intelletto cosa cambierebbe davvero? Alla fine? Siamo solo esseri analogici in formato 1.0.

World of Warcraft

Sword Art alicization



Philip K. Dick (1928 - 1982)

Nicola Santagostino

Il peccato. Il genio di Michelangelo visto da Konchalovskij

Seconda parte

Fabio Massimo Penna

Dall'esecuzione della Pietà vaticana (1498-99) alla realizzazione di un altro capolavoro che segna la storia dell'arte mondiale passano solo pochi anni. Tra il 1501 e il 1504 Michelangelo realizza il colossale *David* delle fiorentine Gallerie dell'Accademia. Alta più di quattro metri la statua mostra la straordinaria capacità dell'artista di Caprese di rendere i dettagli anatomici. Il David esibisce un fisico possente in quanto "nudità e gagliardia fisica associano l'immagine creata da Michelangelo a quella di Ercole onorato a Firenze come simbolo delle virtù civiche" (Pierluigi De Vecchi – Elda Cerchiari, *Arte nel tempo*, Gruppo editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, Milano, 1991-1992). Anche la collocazione dell'opera di fronte all'entrata di Palazzo Vecchio rinvia alla statua come simbolo delle libertà repubblicane. Al 1504-1506 risale la prima prova pittorica rilevante del Buonarroti, il cosiddetto *Tondo Doni*. L'opera raffigura in primo piano San Giuseppe, la Vergine e il Bambino con sullo sfondo, dietro San Giovanni bambino, un gruppo di ignudi inquadrati in una prospettiva a duplice punto di fuga. Nel 1505 Michelangelo si reca a Roma per un progetto che lo interessa enormemente, *il monumento funebre di Giulio II*. L'opera avrà un percorso accidentato e alla fine verrà realizzata in forma ridotta e per Michelangelo rimarrà sempre "la tragedia della mia vita". Il Papa mostra, infatti, un interesse maggiore per la decorazione della Cappella Sistina e il Buonarroti accetta a malincuore un incarico che reputa meno prestigioso della tomba del Pontefice. Del gruppo scultoreo di San Pietro in vincoli la statua più famosa è il *Mosé* per la quale sembra che l'artista abbia compiuto un vero e proprio miracolo. Michelangelo avrebbe, a statua praticamente finita, spostato la gamba sinistra che, infatti, appare più piccola della destra. La gamba è portata indietro ed è abilmente nascosta dai panneggi della veste del profeta in modo che ad occhio nudo non è possibile rendersi conto della modifica. Una magia tecnica della quale ci parla Antonio Forcellino: "Quando riprese a scolpire il Mosè, Michelangelo volle cambiargli la postura, nonostante il suo avanzato stato di lavorazione. Questo straordinario azzardo tecnico ha lasciato molte tracce sulla statua e perfino un documento, passato inosservato fino a quando le anomalie materiali della scultura, apparse evidenti nel corso del suo restauro, non hanno richiesto una spiegazione fondata" (Antonio Forcellino, *Michelangelo – una vita inquieta*, Gius. Laterza & figli, Roma-Bari, 2005). L'opera mostra nella possente figura di Mosè un'energia a stento trattenuta mentre lo scatto della testa che si volge con forza verso sinistra crea una contrapposizione dinamica tra il capo e il resto del corpo. Intanto Giulio II insiste per la decorazione della *volta della Cappella Sistina* e l'artista è costretto ad accettare. L'impegno è gravoso date le dimensioni enormi della superficie da riempire e Michelangelo, restio ad avvalersi di collaboratori e aiuti, si lancia nell'impresa praticamente da solo. Sono quattro anni di lavoro matto e disperatissimo (dal 1508 al 1512) mentre la parete di fondo verrà decorata con *Il Giudizio Universale* in epoca successiva (1534). Come risulta da un disegno a penna nel quale si ritrae mentre affresca la volta, l'artista sarebbe stato costretto a dipingere in piedi con il braccio allungato e la testa rivolta verso l'alto. Alla fine Michelangelo paga lo sforzo prolungato: riporta una deformazione del nervo ottico che lo costringe a guardare le persone dal basso verso l'alto. Nel 1520 L'artista di Caprese può tornare all'amata scultura per regalare al mondo un altro capolavoro inarrivabile, le *tombe medicee* nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze. Oltre alle statue dei rappresentanti della famiglia Medici egli realizza le allegorie del Tempo recumbenti sui coperchi dei sarcofaghi: "*La Notte* e *il Giorno* per la tomba di Giuliano, l'*Aurora* e il *Crepuscolo* per quella di Lorenzo. Figure dalle membra poderose, ma come abbandonate in un'angosciosa inerzia, appaiono immagini della forza distruttrice del tempo, ma contemporaneamente, gravando sui coperchi delle tombe, sembrano spezzarli, liberando le anime dei duchi" (Pierluigi De Vecchi-Elda Cerchiari, op. cit.). Per la cronaca non si tratta in questo caso delle statue del Magnifico e del fratello, bensì di quelle di Lorenzo De' Medici, Duca di Urbino e Giuliano de' Medici, Duca di Nemours. Roma porta a Michelangelo un altro incarico di grande prestigio: la realizzazione della *cupola di San Pietro*. L'artista di Caprese interviene in una vicenda lunga e tormentata cominciata con l'affidamento dell'impresa a Donato Bramante. Bramante era convinto che la soluzione migliore fosse una pianta centrale (una croce greca) che, avendo tutte le parti perfettamente coordinate rispetto al centro, era considerata l'ideale perfetto nel Rinascimento. Le autorità ecclesiastiche propendevano, invece, per un 'impianto longitudinale (una croce latina) che permetteva di sistemare i fedeli ordinatamente e in fila di fronte all'officiante. Dopo la morte del Bramante interviene Raffaello favorevole alla struttura longitudinale e poi Antonio da Sangallo il giovane che cerca un compromesso tra le due opzioni, realizzando, però, un progetto piuttosto confuso. Michelangelo riprende con decisione le idee del Bramante e realizza una pianta centrale coronata da una potente cupola adornata da colonne binate e dinamizzata dai costoloni e dalla lanterna. Purtroppo alcuni interventi compromettono l'effetto-mozzafiato che Michelangelo intendeva ottenere con la cupola. L'impressione di grandiosità della struttura venne attenuata dall'avancorpo fatto costruire dalla Curia, che allontana la cupola dal centro della piazza. L'artista contava poi sul fatto che i fedeli potevano raggiungere la piazza di San Pietro, che era chiusa, dalle strade di Borgo Vecchio e Borgo Nuovo ma nel Novecento l'apertura della piazza su via della Conciliazione ha eliminato un altro degli effetti previsti dal Buonarroti. Per Paolo III, Michelangelo realizza nel 1542 gli affreschi della Cappella Paolina con *La conversione di Paolo* e *la crocefissione di Pietro*. Gli ultimi anni vedono il prepotente ritorno in scultura del tema della pietà con la *Pietà di Palestrina* (1555 ca) e la *Pietà Rondanini* (1552-1564). Michelangelo, oramai novantenne, muore a Roma il 18 febbraio 1564. Ora il grande regista russo Andrej Konchalovskij ci fa rivivere lo straordinario percorso umano e artistico del genio di Caprese nel suo eccellente *Il peccato – il furore di Michelangelo* (2019).

"Il Peccato - Il Furore di Michelangelo" (2019) di Andrey Konchalovskij

Fabio Massimo Penna

Professione scrittore: la pubblicazione con le piccole case editrici

Maria Rosaria Perilli

Avere successo in campo letterario è il sogno non solo di tantissimi giovani, ma di uomini e donne di tutte le età. A scrivere sono gli adolescenti, gli universitari, gli adulti che un lavoro ce l'hanno, i disoccupati, i pensionati, insomma, tutti. Tra il dire e il fare, nel caso di un libro, non c'è di mezzo il mare: quell'idea che accarezziamo da anni, quella storia così nuova... Che ci vorrà mai? Solo un po' di impegno e, se dovessimo trovarci in difficoltà, ecco un corso di scrittura creativa, o quel manuale che insegna il modo per attrarre il lettore già dalle prime cinque righe... ma anche, soluzione economica, approfittare dei consigli regalati dal web: il tale scrittore celebre ci suggerisce di isolarci dal mondo? E noi ci isoliamo! Un altro ci ricorda di non farci ossessionare troppo dalla grammatica? Meglio! Fuori dallo scherzo, scrivere un *buon libro* (cosa diversa rispetto a "un libro") non è così semplice. Il talento non può insegnarlo nessuno e, per diventare autori di livello, occorre averne tanto e averlo coltivato per molti anni, non ci si improvvisa scrittori senza preparazione. Pubblicare, invece, sembra essere diventato un gioco da ragazzi. *Hai un manoscritto nel cassetto? Vuoi pubblicarlo? Smetti di cercare: siamo la casa editrice che fa al caso tuo!* Su internet troviamo decine di annunci simili, e tanti gli autori che inviano il famoso "manoscritto". In Italia vengono pubblicati circa 80 mila titoli l'anno, i lettori sono in media il 40% della popolazione e, tra questi, i definiti "forti" (categoria maggiormente rappresentata dalle donne), ossia quelli che leggono più di un libro al mese, solo il 14%. Il resto legge meno un libro ogni tre mesi. Se l'Italia occupa posizioni di coda nel *ranking* europeo, davanti solo a Slovenia, Cipro, Grecia e Bulgaria, il problema è grande per gli autori che pubblicano con le piccole case editrici. Tra questi, di bravi ce ne sono molti. Però quasi nessuno arriva a pubblicare con un editore prestigioso, e il sistema più semplice – e spesso unico – è rispondere a uno dei famosi annunci. Col rischio, dopo i complimenti un po' falsi sul "bellissimo testo", di ricevere richieste di pesanti contributi, preacquisto di un buon numero di copie ("però con lo sconto del 20%!") e subito dopo la pubblicazione finire nel dimenticatoio. Restare a galla nel mare tempestoso della piccola editoria è difficile. Avere successo, quasi impossibile. Ma quel "quasi" garantisce la permanenza delle speranze di molti. Comunque, se è vero che esistono bravi autori sconosciuti, è certo che esistono piccole case editrici meno note in certi ambiti ma serie. E allora? Sul destino degli scrittori e dei libri ho voluto rivolgere qualche domanda a Ennio Bazzoni, direttore di Nardini Editore, casa editrice fiorentina che nel prossimo maggio festeggerà i 50 anni di attività.

Ennio, inizio chiedendoti come può orientarsi l'autore giusto che ha nel cassetto il manoscritto giusto. Come fa a scegliere l'editore "serio" a cui affidarsi?

Il primo consiglio è semplice: rispondere "No" a chi propone di pubblicare avendo promosso la ricerca di autori su internet o sulle riviste popolari. Nella maggior parte di queste "occasioni" ci si trova poi davanti un editore che esaurisce il suo ruolo nello stampare il libro e dare all'autore molte copie che lui dovrebbe vendere in proprio. Il libro, sostanzialmente, resta nelle scatole. L'autore è quasi abbandonato, nemmeno la soddisfazione di presentare la propria opera a un pubblico. Il mio suggerimento: cercare bene la casa editrice su internet, verificare le collane pubblicate e la sua distribuzione. Senza scegliere subito i grandi marchi (hanno migliaia di richieste ogni anno...). Chiedere chiarezza del contratto, degli obblighi, dei costi se ci sono. Oggi un piccolo editore che pubblica il testo di un nuovo autore lo fa utilizzando la stampa digitale, non offset. Può stampare poche copie e non rischia molto. Il maggior costo è per la redazione, che deve essere fatta bene se si vuole garantire la dignità del testo. Tutti i grandi autori hanno avuto i loro redattori affezionati, ma inflessibili. L'editore però NON È un benefattore ma un imprenditore.

Ennio Bazzoni e Maria Rosaria Perilli durante l'intervista (foto di Antonio Martuscello)

Una presentazione di libri

Leggevo ieri un'intervista a Monica Rossi, pseudonimo dietro il quale si nasconde un editor importante. Monica dice che lo scrittore è colui che campa esclusivamente con i proventi derivanti dalla vendita dei propri libri, senza fare nessun altro lavoro. Stando quindi alla sua affermazione, tra quanti pubblicano con le piccole case editrici non esistono scrittori. Non esiste, per dire, un Vitali, il quale ha lasciato la professione medica per dedicarsi solo alla scrittura visto che, beato lui, con i proventi dei suoi libri ci campa. Ennio, sei convinto che il vero scrittore faccia parte di quest'ultima categoria?

Leggo sempre i commenti di Monica su Facebook. Divertenti, crudi e condivisibili, salvo parzialmente quello che citi: per me scrittore è l'autore la cui attività letteraria è nettamente prevalente sulle altre, non dal punto di vista economico ma da quello sociale e umano. Prevalente perché impegna l'autore con tutto se stesso e NON in un solo libro o due, ma in una complessiva attività che riempie le giornate, il cervello, il cuore. Modigliani non era un pittore solo perché non guadagnava abbastanza dal suo lavoro?

Il ruolo giocato dalla distribuzione del nostro libro è importante, lo sappiamo. Acquistarlo nelle librerie o su Amazon è quasi impossibile. Mi dici perché è così arduo, per un piccolo editore, promuovere il lavoro di un autore in cui si crede e si punta?

Risposta facile ma dura. Sui 10 € di copertina, all'editore restano – dopo aver detratto la percentuale all'agenzia di promozione, alla distribuzione e alla libreria che ha venduto il libro, i sovrasconti chiesti dalle grandi catene librarie, le copie rese o danneggiate – al massimo 3 €, sui quali graveranno i costi di stampa, la propria struttura, i trasporti verso i distributori e la percentuale all'autore. Con queste premesse come può un editore ottenere un vero guadagno se un autore è sconosciuto o non è di qualità garantita? Amazon e i portali di vendita su Internet sono entrati nella vita quotidiana e non potremmo farne a meno. Ma chi sa, ad esempio, che la spedizione gratuita spesso offerta da questi player grava in buona parte poi sull'editore?

Si può raggiungere il successo, non dico quello stratosferico ma soddisfacente, che pur qualcuno merita, pubblicando con una piccola casa editrice?

No, se per successo si parla di molte migliaia di copie. Sì, se si parla di alcune migliaia. Una volta su tremila il buon autore viene individuato da un grande editore con il quale ha maggiori possibilità, ma anche la certezza di essere meno seguito se non vende subito e bene. Fino alle 5 mila copie vendute l'autore non ha un vero guadagno ed è costretto a girare per librerie e fiere, treni e alberghi che nessuno gli rimborserà e che anzi deve anticipare nella speranza di incassare poi le royalties.

Dunque, quale sia il destino di uno scrittore, pur bravissimo, pubblicato da piccole case editrici, è faccenda complessa. Ma di sicuro esistono, gli autori bravi. E allora cerchiamoli, leggiamoli, perché per trarre vantaggio da un buon libro non occorre certo sceglierlo tra i primi dieci in classifica.

Maria Rosaria Perilli

QL Quaderni Letterari

Diari di Cineclub inaugura la rubrica sulla cultura editoriale di Diari di Cineclub per raccontare di prosa, poesia, testi teatrali, narrativa, saggistica. La trasmissione radiofonica condotta da Maria Rosaria Perilli in podcast su RadioBrada e Diari di Cineclub Radio DdCR avrà cadenza mensile. Questa puntata, ospite della trasmissione, Ennio Bazzoni, direttore editoriale della storica Nardini Editore di Firenze. Ascolta in:

- DdCR - Diari di Cineclub Radio | www.cineclubroma.it/.../650-ql-quaderni-letterari-prima-punta...

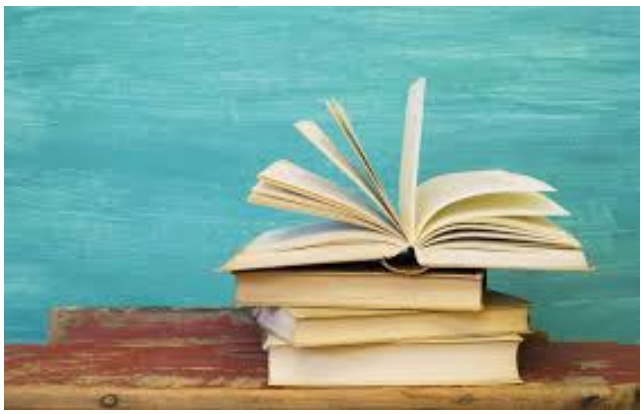
- Radio Brada/Canale Diari di Cineclub | www.spreaker.com/user/10037984/quaderniletterari1

** Locandina curata da Massimo Pellegrinotti*

Editoria (con qualche problema)

Alberto Castellano

Per uno di quei paradossi italiani (e l'Italia è già di per sé un paese paradossale per vari motivi) da anni si sono moltiplicati in maniera esponenziale giornali e case editrici. Il paradosso sta nel fatto che meno si legge, meno si acquistano quotidiani, settimanali e libri, più escono nuove testate e più spuntano nuovi piccoli editori. Secondo la vecchia legge di mercato della domanda e dell'offerta è naturale pensare che l'incremento della prima fa aumentare la seconda e viceversa la seconda può stimolare la prima magari sommersa e dispersiva. Ma su certe dinamiche non bisogna ragionare più di tanto perché viviamo in un'epoca nella quale la *ratio* fa a cazzotti con ben altre "logiche" affaristiche-economiche-finanziarie. E allora spunta la classica naturale domanda: se tutta la carta stampata (persino i tradizionali colossi) è da tempo in palese difficoltà con le vendite crollate ai minimi storici con conseguenti ridimensionamenti degli organici, prepensionamenti e licenziamenti e collaboratori free-lance che percepiscono retribuzioni vergognose, perché nascono altre testate locali o nazionali? Se la grande e media editoria è in crisi non potendo più contare su lettori di importanti e premiati testi stranieri di autori prestigiosi (salvo poi far risollevare la media grazie a qualche best-seller di turno italiano o straniero), come mai il panorama è sempre più frastagliato con una miriade di piccole iniziative editoriali? Naturalmente vanno fatte le opportune distinzioni tra questi due segmenti della cultura. Nel caso dei quotidiani l'anomalia è più facilmente leggibile se non altro perché - visto che da sempre i giornali sono espressione di aree politiche quando non direttamente di partiti – oggi una nuova testata che si va a ritagliare una nicchia giustificata dall'intenzione di fare controinformazione nel mare magnum dell'appiattimento della carta stampata tradizionale, di fatto risponde quasi sempre a un progetto di medio-lungo termine orchestrato da editori improvvisati di dubbia proprietà e sigle fantasma (spesso breve perché poi i giornali chiudono nel giro di un anno) funzionale a un'area di dissenso di qualche partito quando non direttamente a un politico, che ovviamente si traduce in finanziamenti pubblici o occulti che servono a coprire molto di più dei costi di gestione. Con tutto quello che significa in termini di licenziare giornalisti



vecchi e giovani assunti e dare il ben servito a volenterosi ed entusiasti collaboratori spesso aspiranti pubblicisti. È più interessante invece l'anomalia del settore editoriale perché il proliferare di nuove case editrici o il rilancio di vecchie sigle rinnovate nel look e nelle strategie non risponde direttamente – tranne casi che si stanno moltiplicando di editori improbabili che prima si occupavano d'altro e hanno deciso di avventurarsi in questo campo spinti dalla curiosità, la vanità, il presunto prestigio o peggio ancora dalla voglia di fare il business – a vantaggi economici immediati (a parte gli incentivi previsti dalla legge sull'editoria dei quali usufruiscono tutti), a un disegno più a lungo termine di farsi megafono o portavoce di questo o quel politico, di questo o quel partito. Si tratta invece di un nuovo scenario dell'editoria nazionale più diversificata che si è delineato a partire dai primi anni '90, di una vivace proposta culturale, di una strategia inedita, di scelte spesso coraggiose, che hanno in qualche modo spezzato il monopolio che per alcuni anni hanno avuto in tutti i settori della saggistica (antropologia, filosofia, semiologia, letteratura, cinema, arte, psicoanalisi ecc...) alcune case editrici medio-alte che hanno saggiamente occupato gli spazi lasciati vuoti per comprensibili e fisiologici motivi da Rizzoli, Mondadori, Einaudi, Feltrinelli. Mimesis, Raffaello Cortina, Rubbettino, Nettetempo, Donzelli, DeriveApprodi, Castelvecchi, Falsopiano, Gremese e altre hanno dato l'assalto al mercato con strumenti editoriali, distribuzione, professionalità e strategie comunicative adeguate, ritagliandosi una prestigiosa visibilità sui media e nelle mostre-mercato e fiere del libro consapevoli però di rivolgersi prevalentemente a lettori di nicchie e della difficoltà a ritagliarsi anche uno spazio commerciale. È chiaro che non avendo alle spalle come i giornali lobby politico-finanziarie, la sopravvivenza è sempre a rischio anche se non mancano i casi di imprevedibili best-seller, di sporadici fenomeni culturali gestiti da qualche editore che per bravura, lungimiranza, intuito e un po' di fortuna riesce ad accaparrarsi i diritti di uno scrittore o intellettuale straniero che vende oltre il previsto. E allora l'altra faccia di questo boom dell'editoria di qualità è la pratica diffusa del contributo chiesto all'autore con un consistente corrispettivo di copie o come alternativa la garanzia dell'adozione del libro pubblicato in qualche corso universitario. Si tratta evidentemente di cautelarsi visto che per certi argomenti e autori le proiezioni di basse vendite raramente sono smentite dal mercato. Sono comprensibili una certa avversione per questa formula editoriale e una rigidità moralistica, anche se su questo aspetto circola una

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

visione pressappochista e preconcetta. Qualunque sia la forma dell'accordo tra autore ed editore (un certo numero di copie in cambio, il preacquisto, la produzione dal basso), quasi sempre l'autore non ci va a rimettere semmai non ci guadagna quasi niente, ma in genere è preparato al peggio. Da scrittore-saggista e critico cinematografico di mestiere con una quindicina di libri all'attivo e una quarantina tra saggi per volumi di altri e prefazioni non solo di cinema, ho avuto modo di conoscere abbastanza il mondo editoriale avendo avuto a che fare con editori prevalentemente nazionali ma anche napoletani e ho attraversato tutti i tipi di rapporti contrattuali compreso il contributo. Ho sempre fatto i libri che volevo, lavorando su argomenti particolari e autori difficili sui quali in Italia non c'era quasi niente, sapevo quindi a cosa andavo incontro dal punto di vista commerciale, ma nel tempo ho capito che alcuni libri sono "necessari", è giusto che siano pubblicati anche a costo di vendere poche centinaia di copie, che stiano nelle biblioteche, negli archivi, siano citati nelle bibliografie. La produzione saggistica è più complessa dal punto di vista del riscontro commerciale e del gradimento dell'editor ma al tempo stesso rispetto alla produzione letteraria è più soggettiva e come tale ha più chance di pubblicazione. Anche un agente bravo ed esperto ha difficoltà a "piazzare" un romanzo modesto o una raccolta di racconti mediocri. Il vero problema in realtà è che la prassi del contributo non deve essere considerata come una modalità deprecabile *tout court*. Essa ha innescato equivoci e degenerazioni a scapito della qualità. Ci sono molti casi soprattutto nel campo della letteratura dove s'incontrano autori smaniosi di pubblicare a tutti i costi e disposti a sborsare qualsiasi cifra ed editori (o sedicenti tali) che hanno l'unico obiettivo di tutelarsi qualunque sia il testo e questo in molti casi ha una ricaduta in termini di qualità e si vede. Altra cosa è chi seleziona rigorosamente la proposta, l'argomento e la qualità dei testi sottoposti ai comitati scientifici delle collane. Insomma in questa fase storica della produzione culturale italiana segnata da derive mediatiche, da subcultura di matrice televisiva e da un'overdose di sovraesposizione di scrittori "divi" tuttologi e fenomeni da spettacolo per una platea di lettori non proprio esigenti, bisognerebbe guardare con attenzione e disponibilità questa piccola e media editoria coraggiosa e sofisticata senza la quale non avremmo avuto la possibilità di leggere fondamentali testi inediti di intellettuali stranieri tradotti per la prima volta.

Alberto Castellano

Il nuovo cinema romeno: i film di Cristian Mungiu e di Cristi Puiu

Le relazioni nelle famiglie e tra le generazioni: tensioni, rancori, passioni e paure, tra eredità del passato e incerte prospettive per il futuro

Giovanni Ottone

Il "Nuovo Cinema Romeno", si è presentato sulla scena internazionale all'inizio del nuovo millennio, ha ottenuto nel corso di questi anni vari premi di prestigio da parte di numerosi Festival, in particolare il Festival di Cannes e la Berlinale, ed è tuttora vivo e propositivo. È rappresentato da una generazione di registi nati tra il 1966 e il 1975, formatisi quasi tutti presso la "Università Nazionale di Arte teatrale e Cinematografica Ion Luca Carangiale" di Bucarest. Citiamo i più noti e rappresentativi: Cristian Mungiu, Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Cătălin Mitulescu, Radu Muntean, Călin Peter Netze, Tudor Cristian Jurgiu, Radu Jude, Adrian Sitaru, Alexandra Gulea, Florin Şerban, Ana Lungu, e il compianto Cristian Nemescu, deceduto nel 2006 all'età di 27 anni. Non si tratta di un vero e proprio movimento in quanto non esiste un manifesto programmatico, ma i suddetti filmmaker, che spesso collaborano tra loro, sono accomunati da esperienze di vita vissuta, da una critica puntuale alle dinamiche sociali e agli assetti politici e da scelte narrative ed estetiche peculiari. I loro film low budget sono caratterizzati da alcuni temi fondamentali e ricorrenti: il grave disagio della gente comune durante il regime comunista; la rievocazione dell'ambigua "rivoluzione" che rovesciò il potere dittatoriale ultraventennale di Nicolae Ceauşescu nel dicembre del 1989; la situazione critica del Paese durante gli ultimi lustri, tra corruzione endemica, opportunismo politico, istituzioni sclerotizzate e carenza di vere riforme; le esperienze esistenziali e sociali contemporanee e quindi le contraddizioni patologiche nel vissuto delle persone, conseguenza residuale, ma tuttora largamente presente, di abitudini mentali e culturali consolidate durante i decenni precedenti in cui dominavano i metodi di controllo poliziesco, repressione e corruzione delle coscienze messi in atto da parte dell'apparato statale. È un cinema che descrive una società che vive una rapida e drammatica trasformazione e "modernizzazione", a livello economico e di stili di vita, in cui i protagonisti, appartenenti al fragile nuovo ceto medio, faticano ad assumere le proprie responsabilità. Ne consegue la scelta prevalente del genere drammatico, spesso con connotazioni di thriller, per configurare i drammi interiori dei personaggi, lavorando per sottrazione, attraverso le pieghe di una quotidianità "normale", descritta con un realismo di basso profilo, che viene gradualmente sconvolta. Si tratta quindi, nella maggior parte dei casi, di eccellenti drammi esistenziali costruiti con stilemi documentaristici e collegati da una tematica comune: le tensioni, le passioni e i rancori insiti nella dialettica dei legami familiari e tra le diverse generazioni. Questi autori sviluppano una nuova proposta estetica, comprendente tratti ben riconoscibili e largamente comuni: linguaggio espressivo minimalista e cruda messa in scena realista, con valorizzazione dei tempi morti e dei particolari del contesto; narrazione che simula il tempo reale, con una tensione controllata che si sviluppa sottilmente e genera brevi e violente esplosioni, non prevedibili, ma sempre conseguenti lo sviluppo della storia, aliene dalla logica del climax e generalmente spente da un epilogo improntato all'understatement; sprazzi di comicità amara e surreale; osservazione accurata e pedinamento visivo compulsivo dei personaggi; lucido resoconto delle modalità comportamentali ossessive o disperatamente tenaci e delle frustrazioni dei protagonisti, evitando lo psicologismo di maniera e la catarsi moralistica; prevalente e sapiente uso degli interni, degli spazi ristretti e del fuori campo, senza cascami teatrali; colonna sonora priva di musica di accompagnamento, ad eccezione di emissioni radiofoniche o televisive, con assorbimento dei rumori naturali.

Cristian Mungiu, nato nel 1968, ha studiato Letteratura inglese all'Università di Iași e ha lavorato per alcuni anni come giornalista e come docente. Ha quindi intrapreso gli studi di cinema presso l'Università statale Caragiale di Bucarest, specializzandosi in regia nel 1998, ed è stato aiuto regista di Radu Mihăileanu per *Train de* vie (1998). Dopo aver diretto alcuni cortometraggi nel 2002 ha realizzato il lungometraggio di esordio, *Occident*, presentato nella sezione "Quinzaine des Réalisateurs" del Festival di Cannes, che mostra già una significativa maturità nella concezione narrativa e nella messa in scena. Si tratta di una comme-

Cristian Mungiu

dia drammatica, dai toni amari, nonostante certe note di humour nero. Comprende tre episodi che si intersecano, di cui sono protagonisti tre ventenni, che, a seguito di varie circostanze, si trovano a costituire un precario

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

triangolo relazionale. Le due donne, Sorina (Anca Androne) e Mihaela (Tania Popa), entrano in contrasto con familiari e congiunti quando manifestano la volontà di lasciare il Paese per emigrare nell'Europa occidentale, in ragione delle gravi difficoltà a conseguire un'occupazione soddisfacente, mentre l'uomo, Luci (Alexandru Papadopol), prima fidanzato di Sorina, che l'ha abbandonato, e poi

"Occident" (2002) di Cristian Mungiu

amico di Mihaela, che si innamora di lui, vorrebbe invece restare. Mungiu delinea bene la complessità dei personaggi e i loro dilemmi, ma non li giudica. Anche tutti gli altri film realizzati finora da Mungiu sono stati presentati in world première al Festival di Cannes. *4 luni, 3 săptămîni si 2 zile (4 mesi, 3 settimane e 2 giorni)* (2007) ha ottenuto la Palma d'Oro al miglior film e il Premio al miglior film della Giuria dei critici della FIPRESCI. È un dramma umano, amaro ed intenso, che definisce un'odissea di paura e di tenacia disperata, attraverso una narrazione che si sviluppa in un

"4 mesi, 3 settimane, 2 giorni" (2007) di Cristian Mungiu

breve spazio temporale. Ambientato durante gli anni '80, all'epoca del regime dittatoriale di Ceauşescu, mostra, attraverso elementi comportamentali e psicologici, il terribile controllo poliziesco dell'apparato statale che condizionava la vita quotidiana di tutti i cittadini del Paese. La storia, raccontata quasi in tempo reale, è concentrata nel corso di una lunga notte. Vede quali protagoniste due studentesse universitarie, che condividono la stessa camera in un dormitorio scolastico femminile. Găbita (Laura Vasiliu) è incinta quasi al quinto mese e vorrebbe effettuare un aborto clandestino. Infatti in quell'epoca le donne erano obbligate a ricorrere all'aborto clandestino, correndo enormi rischi, anche penali, in quanto esisteva la sostanziale proibizione dell'interruzione volontaria di gravidanza nelle strutture sanitarie in ragione delle rigide leggi di protezione demografica in vigore. Fragile e incerta, la donna è sostenuta dalla determinazione dell'amica e compagna Otilia (Anamaria Marinca), decisa ad aiutarla ad ogni costo. Quest'ultima affitta una stanza in un albergo, convoca un tal Bebe (Vlad Ivanov) che deve effettuare l'aborto e paga di persona, subendo un rapporto sessuale coatto richiesto dall'uomo a saldo del denaro insufficiente offerto per il suo intervento. Poi la stessa Otilia stessa si incarica di gettare il feto in un cassonetto della spazzatura. Nel corso della notte, dopo l'aborto Găbita resta sola a soffrire, mentre Otilia è costretta a partecipare a una cena a casa dei genitori del fidanzato. Fino al finale, con le due donne unite da un segreto terribile, malinconicamente incerte sul loro futuro. Mungiu evita il moralismo e non ricerca la catarsi, anche se a tratti è eccessivamente esplicito ed esplicativo. La messa in scena, coadiuvata dalla vivida fotografia di Oleg Mutu, configura una qualità documentaristica, con un abile uso del fuori campo e l'assenza di colonna sonora musicale. *Amintiri din epoca de aur (Racconti dell'età dell'oro)* (2009) è un film collettivo che nasce da un progetto di Mungiu, autore della sceneggiatura, produttore e regista di uno degli episodi del film. È infatti composto da cinque episodi affidati alla direzione di cineasti nati tra il 1967 e il 1978: Hanno Höfer, Razvan Marculescu, Ioana Uricaru (tutti esordienti), Constantin Popescu e lo stesso Mungiu. Per altro è presentato come un vero sforzo collaborativo, non essendo indicata nei credits la specifica dentità dell'autore responsabile di ognuno dei singoli "cortometraggi" e rendendo quindi l'opera realmente collettiva. Offre uno sguardo grottesco e amaramente comico sulle tristi condizioni di vita delle persone comuni durante gli ultimi anni della tronfia e famigerata dittatura di Ceauşescu. In quell'epoca, definita "età dell'oro" dalla propaganda ufficiale del regime, che applicava una rigida censura sui mezzi di informazione e controllava la popolazione attraverso la famigerata polizia segreta, denominata "Securitate", circolavano varie leggende metropolitane riformulate continuamente nel passaparola tra la gente. I racconti di quotidiana sopravvivenza presentati dal film testimoniano le miserie e le bassezze a cui era costretta la popolazione, umiliata da una costante penuria alimentare ed oppressa da una pletora di direttive, regolamenti e regole, a cui bisognava comunque obbedire per evitare tragiche conseguenze. Donne e uomini erano rassegnati a causa dell'assenza di prospettive e dell'impossibilità di qualsiasi ribellione. Quindi, di fronte a situazioni palesemente idiote o assurde e al clima di corruzione e di paura, non potevano che adattarsi, affrontando le varie contingenze con spirito di iniziativa o con qualche battuta ironica. Ogni episodio mantiene la sua specificità, ma vi è un'unità di tono, caustico e divertente, garantito da una messa in scena che riproduce, con il massimo realismo possibile, le abitudini comportamentali e linguistiche dell'epoca, alla metà degli anni '80. *Dupã dealuri (Oltre le colline)* (2012) ha ottenuto sia il Premio alla miglior sceneggiatura sia il Premio alla miglior interpretazione

"Oltre le colline" (2012) di Cristian Mungiu.

femminile conferito alle due attrici protagoniste Cristina Flutur e Cosmina Stratan. Si tratta di un dramma umano, amaro ed intenso, che definisce un quadro di subcultura basata sull'equivoco, con conseguenze tragiche. Al centro della storia vi sono due ventenni cresciute insieme, e in misere condizioni, in un orfanatrofio. Ad un certo punto si sono separate. All'inizio del film assistiamo al loro incontro dopo diversi anni di lontananza. Alina (Cristina Flutur) è tornata in Romania dalla Germania dove ha svolto lavori degradanti soffrendo acutamente la solitudine. È determinata a ricongiungersi con Voichita (Cosmina Stratan) e si nota, dai loro comportamenti, che tra loro vi è stata una relazione amorosa. Progetta di ripartire con lei per la Germania, per lavorare e per vivere felici, dopo aver risolto alcune pratiche burocratiche. Tuttavia da parecchio tempo Voichita appartiene a una comunità religiosa. Vive in un piccolo e povero monastero ortodosso isolato tra le colline insieme a una decina di monache guidate da un pope conservatore, carismatico e intraprendente. La giovane è ormai una novizia e sembra aver trovato la fede e la pace interiore. Accoglie Alina nella comunità e, pur non rifiutandone l'amicizia, le spiega che la loro relazione ora è diversa, ma che si può trovare un accomodamento. In realtà spera di convertirla. Inizia quindi un lungo confronto tra le due, complicato dalle richieste del pope ad Alina di attenersi alle regole comunitarie. Ben presto l'ambiguità dei comportamenti e delle azioni di Voichita conduce l'amica alla esasperazione e a manifestare reazioni violente, scambiate dalle altre monache come possessione diabolica. Attraverso una escalation parossistica Alina viene prima ricoverata in ospedale e poi sottoposta a un rito esorcistico. Stremata dalle crisi nervose, dalle misure di contenzione approntate dalle religiose, dal rifiuto del cibo e dall'esposizione al freddo invernale, la giovane donna muore. *Oltre le colline* configura un percorso destabilizzante in cui si scontrano l'intransigenza di un sentimento amoroso, che spinge Alina a un atteggiamento tragicamente autolesionista, e la violenta azione volta a conservare l'integrità settaria della comunità religiosa, con le sue regole immutabili e i suoi equilibri, attuata dal pope e dalle suore. Questi ultimi utilizzano i riti e le preghiere come strumenti di prevaricazione. Mentre la stessa Voichita si mostra ipocrita e opportunista. Mungiu si è ispirato a un fatto vero avvenuto nel 2005 nel monastero ortodosso di Tanacu, nella regione moldava della Romania, reso noto da un reportage giornalistico. Per altro non è interessato a una sterile ricostruzione dell'episodio,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ma piuttosto a raccontare e descrivere dettagliatamente le regole e le modalità di funzionamento del microcosmo religioso. La relazione contrastata tra le due protagoniste produce una tensione non risolta. Proprio mostrandone le contraddizioni, Mungiu svela il contesto in cui le due donne sono cresciute: l'orfanatrofio; gli abusi; la famiglia a cui Alina era stata affidata. Non ricerca la catarsi, anche se risulta parzialmente didascalico. Il suo merito principale risiede nella messa in scena rigorosa e diretta, ai limiti del documentario, e nella riproposizione, come nel precedente *4 mesi, 3 settimane e 2 giorni*, di uno stile di pedinamento visivo compulsivo delle protagoniste. *Bacalauréat (Un padre, una figlia)* (2016) ha ottenuto il Premio alla miglior regia. Si tratta di un dramma ambientato in una cittadina della Transilvania e centrato una relazione padre - figlia. Romeo Aldea (Adrian Titieni) è un chirurgo ospedaliero cinquantenne che da sempre ha preparato l'unica figlia Eliza (Maria - Victoria Dragus) per un futuro di studi all'estero. Quest'ultima, ormai diciottenne, ha ottenuto una borsa di studio presso una facoltà universitaria di psicologia in Inghilterra. Tuttavia proprio alla vigilia dell'esame finale per il diploma liceale, Eliza subisce un'aggressione. La vicenda è molto ambigua. Il Dr. Romeo pensa di dover esporsi in prima persona, per ottenere comunque la promozione della figlia che, purtroppo, ha subito la frattura di un polso, che è stato ingessato, ed è molto turbata. Quindi si dà da fare, tra complicità e falsificazioni, derogando dai principi morali che aveva insegnato a Eliza. Tuttavia le sue azioni producono amare conseguenze. Mungiu descrive accuratamente, e con un lodevole distacco, le tensioni e l'ipocrisia insite nella dialettica dei legami interpersonali. La vicenda privata si intreccia strettamente con le contraddizioni patologiche del vissuto di molte altre persone, tuttora presenti in Romania, a causa del il retaggio di un passato tragico che determina il fatto che la società è ripiegata su sé stessa. Il travaglio interiore del Dr. Romeo, viene descritto con un realismo di basso profilo, evidenziando come il suo universo personale e familiare venga gradualmente sconvolto. Quest'uomo, fondamentalmente onesto, fatica ad assumere le proprie responsabilità, essendo condizionato dall'abitudine ai metodi repressivi, prevaricatori e ricattatori dell'apparato statale del precedente regime comunista. Inoltre è cosciente che tuttora, come durante quell'epoca, domina la corruzione, valgono le stesse consuetudini e ci si deve salvare singolarmente. La messa in scena propone un'osservazione accurata e costante dei personaggi, mediante un ampio utilizzo dei piani sequenza e un sapiente sfruttamento degli spazi degli interni e del fuori campo. La narrazione propone una tensione controllata che si sviluppa sottilmente ed è aliena dalla logica del climax. È rigorosa e diretta ed evita lo sterile moralismo, anche se nel finale eccede nel tentativo, un poco meccanicistico, di incasellare tutti i tasselli di una storia in bilico tra dramma e thriller.

Cristi Puiu, nato nel 1967, è stato dapprima attratto dalla pittura. Nel 1992 è stato ammesso alla frequenza del Dipartimento di Pittura della "Scuola Superiore di Arti Visive" di Ginevra in Svizzera. Tuttavia, dopo il primo anno di studi, ha deciso di trasferirsi presso il Dipartimento Cinema della stessa scuola dove ha ottenuto il diploma finale nel 1996. Tornato in Romania ha iniziato a lavorare nel cinema, dedicandosi alla regia. Nel 2001 ha realizzato il lungometraggio di esordio, *Marfa şi Banii (Stuff and Dough)*, presentato nella sezione "Quinzaine des Réalisateurs" del Festival di Cannes. Secondo molti critici questo film, che mostra già una precisa caratterizzazione drammaturgica in cui sono centrali i dialoghi tra i personaggi, segna l'inizio del cosiddetto "Nuovo Cinema Romeno". Si tratta di un road movie atipico che si svolge nell'arco temporale di un unico giorno. Costruito come un thriller a lenta combustione, racconta la vicenda di un trio di giovani provinciali che sono alla prima esperienza come corrieri di droga. Per altro Ovidiu (Alexandru Papadopol), che ha accettato l'incarico da parte di un piccolo gangster locale, perché ha bisogno di soldi, per poter installare un negozietto di alimentari, è convinto di stare trasportando farmaci di contrabbando. Quindi ha coinvolto nel viaggio il suo amico Vali (Dragos Bucur) e Betty (Ioana Flora), la fidanzata di quest'ultimo. A bordo di un vecchio van devono percorrere il tragitto di 225 chilometri, dalla città di Costanza, sulla costa del Mar Nero, a Bucarest. Dopo un prolungato incipit in cui si assiste alle banali conversazioni tra i tre protagonisti, con la sensazione di un pericolo imminente, effettivamente avviene una brusca svolta. Gli occupanti sconosciuti di una jeep rossa affiancano il van e, senza alcuna spiegazione, rompono i vetri del veicolo con mazze da baseball. I tre giovani riescono a sfuggire all'aggressione, ma da quel momento inizia un drammatico inseguimento, con vari imprevisti. Puiu costruisce con cura una spirale di tensione crescente e di paranoia, optando per una narrazione minimalista e utilizzando i canoni di genere per banalizzarli con una deriva di irriverente humour nero. In effetti si nota la volontà di mettere a fuoco soprattutto l'abitudine alla corruzione e ai traffici illegali, l'irresponsabilità e il disagio dei giovani protagonisti, a cui si aggiunge un contrasto competitivo tra Ovidiu e Vali. La sceneggiatura dello stesso Puiu, in collaborazione con Razvan Radulescu, è davvero brillante, in un mix di toni cupi ed esilaranti. La messa in scena punta sul realismo, configurando quasi un video - documentario, e prescinde quasi totalmente dalla colonna sonora se si eccettua la musica che accompagna l'inizio e la fine del film. Altri tre film realizzati da Puiu sono stati presentati in world première al Festival di Cannes. *Moartea domnului Lazarescu (La morte del signor Lazarescu)* (2005) ha ottenuto il Prix Un Certain Regard - Fondation Gan pour le cinèma, attribuito al miglior film dalla specifica Giuria della sezione del Festival. Si tratta di un dramma iperrealista di spiccata fattura documentaristica, primo capitolo di una serie ambientata nei quartieri periferici di Bucarest e intitolata *"Six stories from Bucharest suburbs"* che il regista vuole realizzare ispirandosi ai film della serie *"Racconti morali"* di Eric Rohmer. Tuttavia in questa opera si possono riconoscere anche influenze di altri autori quali John Cassavetes, Mike Leigh, Frederick Wiseman e Raymond Depardon. Racconta il calvario di un vedovo alcolista di 63 anni, Dante Remus Lazarescu (Ion Fiscuteanu), che vive solo con tre gatti in un modesto appartamento in un palazzone popolare, dopo che la figlia si è stabilita da anni in Canada. Un sabato sera, tormentato da violenti dolori addominali e da conati di vomito, chiama un'ambulanza. Nel frattempo è aiutato da una coppia di vicini che peraltro lo criticano alle sue spalle. Nel corso della notte lo spettatore è testimone della sua assurda e disumana odissea. L'uomo viene trasportato da un ospedale all'altro, tra diagnosi sbagliate e scarico di responsabilità da parte del personale medico ed infermieristico chiaramente demotivato e sostanzialmente indifferente e ostile. Nel corso delle ore le sue condizioni peggiorano ulteriormente fino al tragico finale in cui muore. Puiu è riuscito perfettamente a trascendere il dramma personale del protagonista per offrire, con una punta di amara ironia, un quadro lucidissimo,

Cristi Puiu

"La morte del signor Lazarescu" (2005) di Cristi Puiu

"Stuff and Dough" (2001) di Cristi Puiu

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

appropriato e veritiero della situazione sociale e del sistema sanitario nel suo disastrato Paese. Risulta particolarmente efficace la scelta di ambientare la maggior parte delle scene in huis clos ovvero, in spazi chiusi claustrofobici, privilegiando l'osservazione accurata e catturando i comportamenti con una tecnica narrativa che simula il trascorrere del tempo reale. *Aurora* (2010) è un dramma esistenziale con una durata dilatata (circa tre ore), che alterna momenti di tensione acuta e sprazzi di

"Aurora" (2010) di Cristi Puiu

comicità amara e surreale, in un quadro narrativo che ancora una volta pare quasi in tempo reale. È un resoconto lucido ed estremo delle modalità con cui il malcontento, e la sensazione di essere vittima di un'ingiustizia, conducono un uomo a un terribile atto di violenza con determinazione assoluta. Si può quindi definire come lo studio psicologico e comportamentale di un individuo, la cui depressione si trasforma in ossessione, condotto con originale maestria e ravvivato da barlumi di humour funereo. Il protagonista è Viorel (lo stesso Cristi Puiu, che fornisce l'interpretazione perfetta e credibile di un uomo ottenebrato da una rabbia trattenuta), un ingegnere metallurgico quarantenne divorziato, accigliato e indolente. Molto parco nelle parole e sbrigativo nei contatti con gli altri, sembra intrattenere una relazione con una donna, senza esserne realmente coinvolto. La macchina da presa segue le sue peregrinazioni per le strade di Bucarest, una città che appare grigia e inospitale, documentandone con una lentezza esasperante, gli atti quotidiani. A poco a poco emerge che Viorel sta tramando un piano misterioso e atroce. In effetti si reca da un amico operaio che gli fornisce un percussore che lui stesso inserisce in un fucile modificato. Successivamente viene mostrato più volte mentre, nascosto dietro un caravan, in un terreno incolto, mentre spia le mosse di una famiglia che sembra conoscere molto bene. Il suo comportamento maniacale, con momenti di apparente ottundimento, è difficilmente leggibile, ma appare imprevedibile, intrigante e, al tempo stesso, frustrante. La tensione si sviluppa gradualmente e la lentezza induce quasi alla noia, ma lo spettatore attento capisce che l'impressione di vacuità incommensurabile è ingannevole, anche perché la cruda messa in scena iperrealista mette a disagio. In breve, dopo varie digressioni ed esitazioni, Viorel uccide a bruciapelo una persona in un garage sotterraneo. Poi ne ammazza un'altra, ma l'omicidio avviene off screen. In seguito irrompe nella villetta che sorvegliava da tempo e uccide senza esitazione i suoi ex suoceri. Quindi si reca tranquillamente a prendere sua figlia, una bambina di 10 anni che ha concluso le prove di uno spettacolo teatrale. Infine entra in un commissariato e confessa il suo crimine, sottoponendosi al lungo interrogatorio dei poliziotti che si sforzano di capire il movente del suo atto. Dalle sue parole sembra emergere che ha agito per attuare una vendetta nei confronti della sua ex moglie. Questo thriller assolutamente atipico, concentrato sulla banalità della vita del protagonista, rifiuta la logica del climax. Nonostante qualche elemento prolisso, risulta molto efficace nell'indurre nello spettatore una profonda inquietudine. La qualità del film è evidenziata dalle scelte stilistiche. Puiu privilegia i tempi morti, i piani fissi e l'osservazione dei particolari. La macchina da presa costruisce sapienti inquadrature, sfruttando lo spazio limitato degli huis clos. La colonna sonora è priva di musica, se si eccettuano alcune canzoni che si odono come brusio di fondo, e assorbe i rumori naturali, selezionandoli senza alcuna enfasi. *Sieranevada* (2016) è un dramma che esplora lucidamente tensioni, passioni, rancori reconditi e ipocrisie insiti nella dialettica delle relazioni familiari. Lary (Mimi Brănescu), un neurologo quarantenne, si reca, insieme alla moglie, nell'appartamento della

"Sieranevada" (2016) di Cristi Puiu

madre per commemorare suo padre, secondo la tradizione religiosa ortodossa, a quaranta giorni dal decesso. Nonostante sia stato un medico con una buona reputazione, da un anno non esercita quasi più la professione, limitandosi a svolgere l'attività di agente di vendita di materiale medico, perché pensa che il guadagno sia ben maggiore. Il film si sostanzia nella rappresentazione claustrofobica di un gruppo di famiglia in un interno. In effetti vi sono solo due eccezioni al di fuori della location di elezione: il prologo, che registra una discussione tra il neurologo e sua moglie in auto, durante il tragitto, rispetto al bilancio familiare e ai parenti che stanno per incontrare; una scena in esterni, molto indicativa del deterioramento delle relazioni di convivenza in Romania, quando, durante la giornata, Lary raggiunge in strada sua moglie che si era allontanata per un impegno e che al ritorno ha parcheggiato in un posto riservato ai residenti, suscitando la reazione rabbiosa di alcuni di loro. In effetti la vicenda, narrata simulando il tempo reale e orchestrando una tensione controllata, si svolge quasi completamente nell'appartamento della vedova dove sono riunite una dozzina di persone, tra figli e altri familiari e amici intimi, che si spostano da una camera all'altra. Durante i lunghi preparativi per la cena, in attesa di un pope invitato per l'occasione, i personaggi discutono di attentati e violenze nel mondo (l'attentato terroristico alla redazione parigina del settimanale "Charlie Hebdo" risale a tre giorni prima), ma anche del passato comunista e della situazione presente nel Paese, sulla religione e sull'individualismo, tra contrasti, nevrosi, menzogne, rivelazioni e confessioni. È un gioco al massacro che procede con offese reciproche e che denota una lacerante sofferenza nel rievocare vecchi ricordi. Ma è anche un confronto in cui vi è molto non detto e, comunque, privo di esplosioni di violenza fisica, quindi alieno dalla logica del climax. Puiu lascia trasparire poco a poco i drammi dei singoli, lavorando per sottrazione, attraverso le pieghe di una quotidianità "normale", descritta con un realismo mai banale e con controllati toni grotteschi, e solo durante l'epilogo, lascia emergere una vena prosaica dissonante. Realizza un lucido resoconto delle modalità comportamentali ossessive o disperatamente tenaci e delle frustrazioni dei protagonisti, evitando lo psicologismo di maniera e la catarsi moralistica. Evidenzia quanto siano soprattutto i quarantenni quelli più disillusi, privi di slancio e di ideologie, interessati alle cose più futili e incapaci di considerare una prospettiva più ampia. E sotto traccia emerge la deprimente situazione della Romania di oggi, una società in rapida e drammatica trasformazione, ma ancora fortemente condizionata dal tragico passato della dittatura di Ceauşescu. La pregevole messa in scena coinvolge pienamente lo spettatore mediante un abile gioco di inquadrature, piani sequenza disarmonici e nervosi, insistito e ripetuto uso del campo / controcampo e del fuori campo, il pedinamento dei personaggi, tra porte che si aprono e si chiudono e un sapiente uso dei ristretti spazi interni dell'alloggio. Ne deriva una costante informazione visiva parziale rispetto al contesto sia per lo spettatore sia per i singoli personaggi, i quali conoscono una verità parziale sulla vita, gli uni degli altri, e persino sulle proprie ambizioni per il futuro. La colonna sonora è priva di musica di accompagnamento, ad eccezione di emissioni musicali radiofoniche presenti nell'aria. Il lavoro sull'audio suggerisce una volta di più lo spaesamento a cui vanno incontro i personaggi, confusi da varie opzioni, così come lo è la selezione eterogenea di brani musicali provenienti dalla radio: da Bach agli Ace of Base, da Fabrizio De André agli Ultravox, da Blondie a Loretta Goggi.

Giovanni Ottone

L'attore virtuale

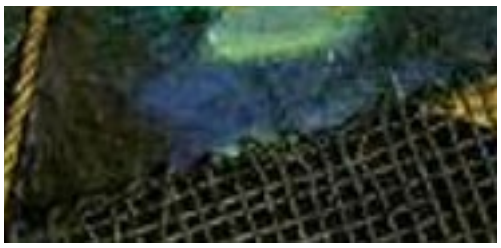
La realtà inghiottita dalla sua immagine riprodotta

Mario Franco

C'è un'applicazione (Zao) che riesce a prendere un video pubblico per poi incollarlo nel corpo di un mimo-attore o di un'attrice, FakeApp. Per ora questa tecnologia è stata utilizzata per mostrare personaggi popolari mentre fanno azioni imbarazzanti, una presa in giro per vip e politici che ha già indispettito Facebook, visto che c'è anche chi ha utilizzato questa app per inserire il volto di attrici hollywoodiane in video hard. A Zao serve solo una fotografia per elaborare una versione tridimensionale di un volto, così da sostituire la faccia dell'attore a uno sconosciuto interprete. Fake-news? Non solo. Un utilizzo più sofisticato e creativo può essere utilizzato anche nel cinema d'autore. Pensiamo ad "Irishman", un'epopea gangster malinconica, di quella malinconia che Benjamin leggeva come una chiave per interpretare le fondamentali aporie dell'arte (e della coscienza) moderna: una tensione a raggiungere, nell'esperienza artistica, l'unificazione effettiva di linguaggio e significato. Per questo scacco del simbolico la malinconia diviene, nell'indagine di Benjamin, il sentimento fondamentale del soggetto moderno. L'artista moltiplica allusioni e illusioni attraverso un universo mitologico nel flusso continuo della vita. Che qui è basato sull'abilità recitativa di tre mostri sacri del cinema, ma anche su una nuova composizione di senso, una tensione che risemantizza la percezione della quotidianità nel tentativo di ridefinire una nuova identità dello spazio/tempo. Non vogliamo, comunque, tentare l'ennesima recensione del capolavoro di Scorsese, né soffermarci sulle straordinarie performances di De Niro, di Pesci o di Pacino. In *The Irishman* ci interessa, per la nostra riflessione, il ringiovanimento in CGI dei protagonisti, con un autore che non è nuovo a sperimentazioni digitali (2011, il 3D di *Hugo Cabret* e nel 2014 *The Wolf of Wall Street*). La CGI (acronimo che sta per "Computer-generated imagery") è un trucco di ringiovanimento

"Le avventure di Tintin-Il segreto dell'Unicorno" (2011) di Steven Spielberg

digitale che ha fino ad ora interessato la ritrattistica di attori, attrici e modelle. Nel cinema è già stato usato in pellicole più o meno recenti: per Arnold Schwarzenegger in *Terminator Genisys* del 2015, per Anthony Hopkins in *Westworld* (2016) e per Johnny Depp in *Pirati dei Caraibi la vendetta di Salazar* (2017). Questi "ringiovanimenti" sono stati realizzati modificando rughe ed espressioni, e anche la postura e l'andamento che differenziano una persona anziana da un giovane. In alcuni di questi casi mimi-attori recitavano con addosso alcuni sensori, come avveniva ne *Le avventure di Tintin-Il segreto dell'Unicorno* (2011) di Steven Spielberg, girato interamente mediante la tecnica detta *motion capture* con mimi poi "ricoperti" dai disegni dei personaggi del fumetto. Ancora più interessante è il film *Gemini Man* (2019) di Ang Lee, che vede un Will Smith cinquantunenne dialogare con un Will Smith ventenne, spesso nella stessa scena, ma dove uno di essi è la versione digitale ringiovanita che recita accanto alla versione reale. Ang Lee (che è quello di *Vita di Pi*, in 3D, con un cast animale completamente creato al computer) per ottenere questo "simulacro" ha fatto lavorare centinaia di truccatori e più laboratori (tra cui la neozelandese Weta Digital, che ha creato Gollum nella saga del *Signore degli Anelli*) partendo da alcune immagini dell'attore risalenti


Collage di Kurt Schwitters

al periodo in cui recitava nella sitcom *Willy-Il Principe di Bel Air*. Il film non è un granché per trama o per interpretazione, ma ci interessa in quanto si tratta del primo co-protagonista interamente digitale di un film e il connubio tra l'esistente e l'esistito, il cortocircuito tra passato e presente. A questo punto possiamo anche immaginare una storia affidata ad attori inconsapevoli (in alcuni casi ormai morti)? E se questo è possibile, potremmo vedere nuovi film interpretati da "fantasmi" ("simulacri" o "avatar") di grandi divi della storia del cinema? Possiamo dire che oggi più che mai siamo immersi nel mondo ipotizzato da Philip K. Dick (che non a caso continua ad ispirare molto cinema, anche quello che non si richiama direttamente ai suoi romanzi). Il richiamo, in realtà, è la cornice entro cui si svolge un'esperienza culturale magmatica: il simulacro inteso come copia di un originale destituito di senso, che ha perduto la relazione con lo spazio e il tempo. Dick respingeva l'idea di un tempo lineare scandito da passato, presente, futuro e dove i ricordi sono esperienze artificiali innestate nella mitomania del protagonista (e chiunque abbia svolto una ricerca storiografica intervistando testimoni di un'epoca del passato prossimo, ha notato quanto siano "personalizzati" e inattendibili i ricordi). Occorre dire che la falsificazione del reale, la confusione fra il piano della realtà e quello dell'immaginazione, ci conferma come tutto, in questo millennio, è ora a disposizione di tutti: ogni linguaggio, ogni artificio o intenzione tra idee e suggestioni diverse. L'immagine ha perso la sua funzione documentaria ma ha acquistato qualcosa di labirintico, la mimesi del caos che è stata una delle pulsioni tipiche dell'avanguardia novecentesca dai *col-*

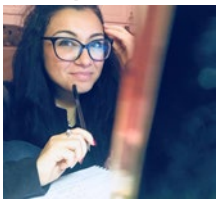
Combine-paintings di Robert Rauschenberg

lage di Kurt Schwitters ai *combine-paintings* di Robert Rauschenberg nei quali non c'è più distinzione tra l'oggetto reale e il suo inserimento in un contesto di finzione, con l'effetto di sconvolgere gli schemi percettivi. Marshall McLuhan nel suo *Understanding Media* (1964) analizzava la capacità del cinema e della letteratura di suscitare nello spettatore o nel lettore una nuova realtà sovrapposta a quella "reale". Cervantes - dice - dedicò interamente il suo *Don Chisciotte* al potere di creare quello che Joyce in *Finnegans Wake* definisce *"the ABC-ED-minded"* che può essere interpretato come *absaid* (qualcosa come "ab-detto"), come *ab-sent (absentminded.* = distratto), ovvero come "diretto dall'ABC", "controllato dall'alfabeto". Compito dello scrittore o del regista cinematografico sarebbe dunque quello di trasportare il lettore o lo spettatore da un mondo che è il suo a un altro che viene formato dalla creazione artistica, controllata dall'alfabeto per la letteratura, dalle immagini per il cinema. Ed è un fatto che chi legge, come chi guarda, viva questa esperienza senza esserne criticamente consapevole. Il *Don Chisciotte* di Cervantes, per riprendere l'esempio citato, viveva in un mondo nel quale le immagini avevano già usurpato il mondo reale. Soggetto al loro incantesimo, il lettore o lo spettatore diviene un sognatore. Sogni che conservano un'inquietante illusorietà e che Baudrillard ha poi sviluppato dall'idea stessa di "simulacro", ossia l'impossibilità di distinguere tra il reale e l'immaginario e che sancisce il dissolvimento dell'originale. Viviamo, ci racconta nel suo *Delitto perfetto* (1996), in un mondo di copie nel quale noi stessi abbiamo perduto il senso della nostra identità.

Mario Franco

Alla scoperta del viaggio dantesco #4

Virgilio dolcissimo patre, nel ruolo di guida e maestro


Martina Michelangeli

Dante nella costruzione della sua Opera dedica a Virgilio il ruolo fondamentale di duplice guida: Virgilio infatti accompagnerà Dante nella discesa dell'Inferno e nella salita del monte del Purgatorio e il ruolo del poeta latino per questo viaggio ha un doppio significato. Prima di tutto Virgilio da un lato spingerà Dante, con ruolo paterno, ad addentrarsi negli inferi proteggendolo e guidandolo nel suo «fatale andare» voluto da Dio, rilevando la sua valenza simbolica per l'intero viaggio di Dante e delineando il suo senso didascalico nella Commedia: il poeta latino rappresenta il collegamento della ragione umana nei confronti della Teologia, avendo il compito di dare a Dante le basi per poter poi ricevere gli insegnamenti della seconda guida di questo lungo viaggio (cioè di Beatrice nel Paradiso). In secondo luogo è fondamentale da ricordare la venerazione artistica di Dante verso la letteratura classica, in particolare verso l'Eneide: Virgilio rappresenta anche una guida nella formazione del Dante autore, come lui stesso affermerà con ammirazione nel primo canto:

«Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore»
Inferno I, vv. 85-87

Proprio sulla base delle grandi opere di Virgilio, e in particolar modo sull'Eneide, Dante imposta la sua grande opera universale creando comunque un'opera a sé, ma al contempo delineando una sorta di implicita competizione che vedrà affiancarsi e allontanarsi i due poeti in diverse occasioni. Una delle prime divergenze strutturali, fra i due poemi, è la voce narrante: Virgilio autore imposta il poema in terza persona ponendo come protagonista l'eroe Enea, reduce dalla sanguinosa sconfitta subita dai Teucri nella guerra di Troia e futuro capostipite della stirpe fondatrice di Roma. La voce narrante adottata da Dante/autore è invece in prima persona al fine di rappresentare come essere umano l'umanità tutta:

"Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita."
Inferno I, vv. 1-3

Su questa linea Dante compie un duplice viaggio: il primo individuale, il secondo universale come allegoria del viaggio di purificazione che l'umanità ha bisogno di compiere in un periodo di conflitti politici e di corruzione come nell'epoca medioevale. Infine, alla radice della scrittura dell'Eneide c'è una precisa committenza da parte dell'imperatore Augusto, che richiese un'opera epica che esaltasse le nobili origini di Roma e quindi la sua figura di pacificatore e optimus princeps. Dante, invece, nel concepire la Commedia, s'incarica di scrivere la grande opera come simbolo ed emblema della cristianità e si autoproclama portatore del messaggio e della Volontà divina sulla Terra. L'incertezza di Dante di fronte all'ardua missione che era in procinto di sostenere, si avverte con forza nel canto II dell'Inferno quando, prima che Virgilio lo convinca a procedere, il poeta fiorentino è colto dallo sconforto e ricorda le imprese dei due personaggi che avevano prima di lui attraversato gli Inferi, ovvero Enea e San Paolo. Incerto se sia in grado di affrontare una simile impresa, Dante afferma con sentimento d'inferiorità:

«Io non Enea, io non Paulo sono
me degno a ciò né io né altri 'l crede»
Inferno II, vv. 32-33

Quest'affermazione verrà successivamente smentita da Virgilio/guida che spiegherà a Dante come il viaggio sia consentito dalla volontà di Dio, quindi egli è tanto degno quanto lo fu Enea di compiere questo viaggio, essendo stato scelto e sostenuto dall'autorità divina. Enea è pius, ovvero investito di pietas poiché fedele alle tradizioni e alla famiglia al punto da caricarsi il vecchio padre Anchise sulle spalle, durante la fuga da Troia in fiamme. Dante sente invece di trovarsi in un'epoca in cui i valori che Enea rappresenta sono decaduti o perduti e proprio per questo intraprende da solo il viaggio attraverso l'aldilà che ha come obiettivo il riassestamento di quelle virtù che venivano meno durante la crisi medioevale. Enea è legittimato nel compiere il suo viaggio in quanto, essendo figlio di Venere, è discendente di Giove come lui stesso afferma:

Enea fugge mentre Troia brucia, olio su tela di Federico Barocci, 1598, Galleria Borghese, Roma

«Anch'io discendo dal sommo Giove»
Eneide VI, v.123

Dante è legittimato a intraprendere il viaggio perché anziché avere una discendenza soprannaturale, ma per il suo essere poeta che lo innalza e lo differenzia come uomo a tal punto da farlo rientrare, insieme ai celebri autori della letteratura pagana Virgilio, Omero, Ovidio, Orazio e Lucano, nella cerchia dei sei più grandi autori di tutti i tempi nel canto IV dell'Inferno:

«E più d'onore ancora assai mi fenno,
ch'è sì mi fecer de la loro schiera,
sì ch'io fui sesto tra cotanto senno»
Inferno IV, vv. 100/102

Lo stesso eroe troiano aveva una propria guida nella discesa per gli inferi: la Sibilla Cumana. Sebbene sia a questa e sia al Virgilio dantesco è affidato il ruolo di guida per i due protagonisti, le loro funzioni sono comunque molto diverse: infatti, la Sibilla, veggente sacerdotessa di Febo e Diana, non aveva alcun precedente legame con Enea. Quando l'eroe troiano arriva al suo cospetto, lei è invasa dal Dio Apollo e diventa quindi il tramite tra l'eroe e il valore degli dei. Anche Virgilio riveste la stessa funzione di tramite tra Dante e la Volontà divina, in quanto è mandato a da Beatrice, a sua volta chiamata dalla Vergine e da Santa Lucia a soccorrere il poeta fiorentino dalle fiere. Entrambi sono inoltre fonte di sapienza e di consiglio poiché Virgilio è allegoria della saggezza e la Sibilla è una veggente. A entrambi è affidato il compito di profetizzare due diversi eventi politici ai due protagonisti: la Sibilla profetizza a Enea le guerre che egli dovrà affrontare prima di poter godere della salvezza; mentre Virgilio profetizza a Dante nel canto I la venuta del veltro che scaccerà dall'Italia la lupa simbolo della cupidigia. Occorre evidenziare che, mentre il ruolo della Sibilla si limita a quello di guida e quindi non c'è nessun rapporto di affetto tra Enea e la sacerdotessa, è invece centrale, nella caratterizzazione del personaggio di Virgilio, il suo ruolo paterno nei confronti di Dante. Tale affetto che lega fin dal principio Virgilio e Dante, non ha nulla in confronto al rapporto distaccato che intercorre tra la Sibilla ed Enea. Questo risalta particolarmente, oltre che dalle amorevoli parole di conforto che il "maestro" rivolge a Dante, dagli appellativi che Dante autore gli riferisce: un efficace esempio si può trovare nel caloroso appellativo del verso 50 XXX del Purgatorio, quando Virgilio si separerà da Dante in un momento di intenso dolore per il poeta fiorentino, rivelato al lettore attraverso il pianto, nel momento della visione di Beatrice e al cambio di guida:

"per dicere a Virgilio: 'Men che dramma
di sangue m'è rimaso che non tremi:
conosco i segni de l'antica fiamma'.
Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
di sé, Virgilio dolcissimo patre,
Virgilio a cui per mia salute die' mi;
né quantunque perdeo l'antica matre,
valse a le guance nette di rugiada
che, lagrimando, non tornasser atre."

Martina Michelangeli

Il grande sonno (The Big Sleep, 1946)

Antonio Falcone

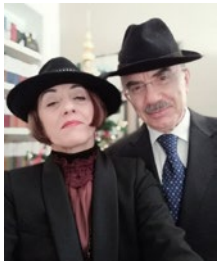
Los Angeles, anni '40, L'anziano generale Sternwood (Charles Waldron), costretto da acciacchi vari su una sedia a rotelle dopo aver condotto una vita piuttosto libertina, riceve nella calda serra della sua villa, ideale per la coltivazione delle orchidee, l'investigatore privato Philip Marlowe (Humphrey Bogart). Intende affidargli un delicato incarico, indagare sul misterioso ricatto ordito nei confronti della figlia minore, Carmen (Martha Vickers), relativo a dei debiti di gioco, una serie di pagherò nei confronti di tale Geiger (Theodor von Eltz), un libraio. Ma pare che anche l'affascinante primogenita, Vivian (Lauren Bacall), un matrimonio fallito alle spalle, abbia qualcosa da nascondere, d'altronde è lo stesso genitore a sottolineare che entrambe sembrano avere "tutti i vizi più ovvi e qualcuno che si sono inventate da sole". Marlowe inizierà ad investigare, ma ben presto si troverà invischiato in una torbida vicenda, un convulso concatenarsi di rivelazioni, omicidi, minacce, sullo sfondo di una città avvolta dalla cappa opprimente del caldo asfissiante così come dalla morbosità decadente dell'ambiente "bene". Indifferente ad ogni "consiglio" di tenersi alla larga dal potenziale vaso di Pandora, del quale ha ormai sollevato il coperchio, Marlowe non demorderà dallo scoprire la verità, poco importa se le prove acquisite saranno bastevoli solo nel dimostrare a se stesso di aver seguito la pista giusta, essendo più importante, invece, mantenere saldo il proprio codice morale, pur a prezzo di qualche compromesso. Inoltre l'amore che nutre nei confronti di Vivian, ricambiato, forse potrà dare un inedito senso di speranza al futuro di ambedue... Adattamento dell'omonimo romanzo di Raymond Chandler (1939), su sceneggiatura di William Faulkner, Leigh Brackett e Julies Furthman, per la regia di Howard Hawks, *The Big Sleep* è per certi versi un *noir* anomalo, connotato, ancora prima che dagli stilemi tipici del genere, dalla disinvoltura propria del cineasta americano di assecondare una trama piuttosto contorta, non interessandosi più di tanto all'intrigo in sé, preferendo offrire rilevanza alle reazioni dei personaggi di fronte agli eventi e nei rapporti fra di loro, rimarcando quindi i bei dialoghi, intrisi di cinismo, sottile ironia ed allusioni erotiche neanche poi tanto velate, considerando l'epoca di realizzazione ("*voleva sedersi sulle mie ginocchia mentre ero in piedi*", la definizione che Marlowe dà dell'intraprendenza sessuale propria di Carmen). La regia di Hawks si concentra su pochi movimenti di macchina, lascia che l'azione si sussegua a ritmi incessanti una sequenza dopo l'altra, sfruttando l'intuizione già propria del precedente *To Have and Have Not* (*Acque del Sud*, 1944), ovvero contrapporre al ruvido Bogart un personaggio femminile che potesse tenergli testa in quanto a caparbietà e determinazione, la splendida Lauren Bacall, qui nei panni dell'enigmatica Vivian: la passionalità è evidente ad ogni inquadratura, con un fremito erotico palpabile, sottolineato come su scritto da dialoghi allusivi, ad esempio quello, emblematico, vertente apparentemente sull'ippica ("*certo che lei ha classe, ma non so se resiste alla distanza*"; "*molto dipende da chi è in sella*"), presente in una sequenza girata a riprese già concluse e poi aggiunta alla pellicola. Da non sottovalutare il duetto fra Bogie e Dorothy Malone, quest'ultima nei panni, capelli bruni raccolti dietro la nuca, sensuale sguardo nascosto da un paio d'occhiali, della proprietaria di una libreria: viene infatti messo in scena un reciproco gioco di seduzione, progressivamente incline ad uscire allo scoperto, fra battute insinuanti e sguardi colmi di sottintesi. Hawks alternando attentamente soggettività ed oggettività segue Marlowe passo dopo passo, allinea l'obiettivo al suo sguardo, facendosi carico della sua visione delle cose, di ogni sensazione o pensiero, della sofferente ostinazione, delle battute taglienti, dei dialoghi tesi che ha con ogni personaggio, attento sì al risvolto giallo della storia, ma soprattutto alle sue pieghe psicologiche e morali. Marlowe infatti, che non nasconde una certa ammirazione per il vecchio generale, si rende portatore di un messaggio etico, divenendo una sorta di filtro per tutte le impurità incontrate lungo il cammino e Bogart, con quello sguardo intriso di tristezza e disincanto, gli conferisce l'aura di un moderno cavaliere, colui che nel fronteggiare il pericolo non nasconde un certo timore, ben conscio comunque a quali valori dare priorità e rilevanza nella vita. Nel 1979 venne girato un discreto *remake*, che nella versione italiana porta il titolo *Marlowe indaga*, scritto e diretto da Michael Winner, piuttosto distante dal fascino torbido proprio dell'opera di Hawks; l'azione si sposta da Los Angeles a Londra, mentre ad interpretare Marlowe troviamo Robert Mitchum, all'interno di un cast che vede anche la presenza, fra gli altri, di James Stewart ad impersonare il generale Sternwood. Ma l'originale resta ineguagliabile, vuoi per l'incisivo connubio fra sceneggiatura e regia, vuoi per il magnetismo sensuale sprigionato dalla coppia Bogart- Bacall, incline ad esprimersi sia tramite il non detto (le loro ombre che si stagliano sui titoli di testa mentre ambedue accendono una sigaretta per poi riporla nel posacenere, con l'inquadratura a restringersi su di esso, ripresa poi sui titoli di coda) sia l'allusione erotica sempre più marcata, vedi il dialogo tra Marlowe e Vivian, dopo che lui ha esternato in qual modo intende mettere a posto le cose: "*Hai dimenticato me*". "*Cosa hai che non va?*" "*Niente che tu non possa sistemare*", probabilmente uno dei più bei finali della storia del cinema.

Antonio Falcone

Teatro

Misericordia al Piccolo: Emma Dante al di là della perfezione...

«Qualunque sia il tema che un artista intende affrontare con la sua opera dovrà farlo dando prova di coraggio, senza mai avere paura del giudizio degli altri, di fare qualcosa di scorretto o di scandaloso; l'arte è il luogo dove non esiste lo scandalo perché non c'è spazio per la correttezza».
Emma Dante


Loretta Ortolani, Nuccio Lodato

Non appaia esagerato affermare che si sia in trepida attesa dell'annunciata trascrizione filmica, che la Dante ha annunciato, del suo stesso *Le sorelle Macaluso*. La critica cinematografica italiana è in debito con la grande regista-autrice-attrice: sei anni fa e oltre, infatti, l'esordio per lo schermo, *Via Castellana Bandiera* dal suo omonimo romanzo, dopo lo splendido atto di coraggio di Venezia nell'ammetterlo in concorso, non sì è visto tributare neppure una parte degli onori e dei riconoscimenti che avrebbe meritato (sola, insufficiente eccezione, la Coppa Volpi all'inarrivabile Elena Cotta). Una simile riflessione esce immediata assistendo, al Piccolo di Milano, al suo nuovo spettacolo, *Misericordia*. Diciamolo subito: sessanta minuti di autentica perfezione scenica. Che paiono in nettissima maniera riprenderne e riassumerne, potenziarne e quasi superarne (o meglio: sintetizzarne) la straordinaria e più recente fase di lavoro: la versione scenica de *Le sorelle Macaluso* nel 2014; la doppia esplosione di *Bestie di scena* allo stesso Piccolo (se ne era scritto qui: n. 51, giugno 2017) e de *La scortecata* esordiente a Spoleto nel 2017; lo straordinario *Eracle* siracusano l'anno scorso (ma senza dimenticare il sublime dell'*Angelo di fuoco* di Prokof'ev all'Opera di Roma lo scorso maggio, con la direzione di Pèrez: scene di Carmine Maringola, luci di Zucaro e coreografie della Lo Sicco). Se un... difetto si volesse riscontrare a priori nel lavoro della Dante, è proprio il fatto che in realtà ne connota più di ogni altro valore e originalità: tutti quelli citati (Euripide e Prokof'ev esclusi, ovviamente...) sono eventi teatrali assolutamente irripetibili, pensabili solo sull'assoluta unicità "data" una volta per tutte di *quel testo con quella regia e quegli interpreti. Di quella visione, in ultima analisi.* Anche e soprattutto in questa componente si ravvisa forse quella sostanziale continuità riconosciuta e ammessa della sua esperienza con quella immensa di Tadeusz Kantor, cui anche esplicitamente non piccola parte del percorso intrapreso da lei intrapreso si rifà. Aggiungendovi a intermittenza la perla di quella sorta di *grammelot* siculo-profondo dall'inattingibile autenticità. Rispetto a tutto questo, *Misericordia* è testo/situazione portante per un ulteriore valore aggiunto trasparente: la meditazione della Dante è stata, per così dire, con tutta evidenza fecondata e incrementata dall'incredibile e incresciosa stagione del governo cosiddetto gialloverde, e del consenso progressivamente diffuso alla "linea" salviniana, anticipando le stesse Sardine: «Gli spettacoli sono creature fragili» ricorda l'autrice nel programma di sala «ma possiedono l'immenso potere di farci uscire da teatro diversi da come eravamo entrati». Soprattutto in presenza di una potestà drammaturgica assoluta di questa forza e virulenza. Si utilizza qui il palcoscenico per raccontarvi la capacità profonda e inesauribile dell'amare. Amare *nonostante*: nonostante la miseria, la prostituzione indotta dal bisogno di sopravvivere, l'ambiente domestico degradato e squallido. Un approfondimento totale e penetrante -non a caso la regista dichiara di voler «parlare alla pancia dello spettatore» sul significato di Amore: una ricerca di senso nel compimento del gesto misericordioso quotidiano, individuale, responsabile, attento. Amorevole, appunto. Amore come accoglienza dell'altro da sé, dell'altro senza voce e senza speranza. Arturo, infatti, è "figlio" del dolore e delle botte, subite dalla madre morta per loro causa, e da lui stesso quando era ancora nel ventre materno. E' insomma "figlio" anche delle tre protagoniste, Bettina, Anna e Nuzza, che lo accudiscono nonostante non lo sia. *Misericordia* ci appare come una narrazione "universale", pur ricorrendo, nel rappresentarla, a un vissuto particolare e quotidiano. Diversamente da *Bestie di scena*, la cui cifra stilistica era la pura esperienza emozionale, muta, interpretata e offerta dai corpi in movimento, senza una costruzione di storia. Vi si partiva dall'universale per ricercare -e forse raggiungere- il significato del particolare, dell'individuale: vi si richiama qui direttamente l'incredibile sarabanda intentata spogliandosi dalle tre donne nel nucleo centrale dello svolgimento. *Misericordia*, pur facendo ricorso anche alle medesime o analoghe modalità lingustiche e gestuali, offre un prodotto maturo, strutturato in una narrazione precisa, espresso oltre le convenzioni, le regole, i limiti della ragione. Dando voce a quella fragilità che è anche forza: alla solitudine degli innominati, ma anche alla disperata energia creatrice dell'universo femminile. Un teatro insomma, quello della Dante, in cui l'utilizzo della messincena drammatica -ma non pessimistica- di uno spaccato di vita quotidiana si eleva a strumento che salva l'umanità. Una simile profonda ed esplosiva riflessione cammina, nella concretezza ineludibile della ribalta, anche letteralmente sulle incredibili gambe di tre attrici e di un danzatore che meritano appieno le interminabili ovazioni che la platea di via Rovello tributa loro a ciascuna replica. Illuminate -altrettanto pure alla lettera...- dal consueto lavoro alle luci dell'indispensabile Cristian Zucaro, Italia Carroccio (Bettina) e Leonarda Saffi (Anna), entrambe provenienti anche dalle eccezionali esperienze delle *Macaluso* e di *Bestie di scena*, e Manuela Lo Sicco (Nuzza), a sua volta sistematicamente legata al lavoro della regista, come si è accennato, pure in qualità di coreografa, tributano ai rispettivi personaggi una dedizione fisica -mimica, gestuale, motoria, vocale, coreografica, atletica persino!- decisamente senza eguali (il cast delle *Macaluso* film, sceneggiato da Elena Stancanelli e Giorgio Vasta, sarà invece tutto diverso). Ma la vera rivelazione esplosiva dello spettacolo, che concorre in determinante misura a farlo ascendere a un livello assolutamente superiore, è Simone Zambelli (Arturo) la cui -incredibilmente ininterrotta!- prestazione coreutica estrema lo incide indelebilmente nella mente, nella memoria e prima ancora -va detto- nell'incredulità allibita dello spettatore. Ci sono talora -fortunatamente- eccezionali pagine sceniche talmente assolute e decisive, da rendere impegnativo e persino ingrato il compito di chi ardisca tentare di parlarne. *Misericordia*, che inizia ora la sua vita con una sperabilmente ricca e prolungata tournée, è spettacolo che chi legga dovrà mettersi ad ogni costo nella condizione di vedere. Anzi, di... sperimentare, perché questo è l'autentico senso dell'assistervi. Se ne possono riassumente significato e portata rifacendosi alle parole che non a caso Morando Morandini dedicò a un'altra immensa pagina incentrata sull'esclusione, la solitudine, il dovere della solidarietà e appunto dell'Amore, *Umberto D* di e Sica: «Non ha la perfezione: va al di là».

Emma Dante

Nuccio Lodato, Loretta Ortolani

Rieducazione alla prigionia: Martha di Rainer Werner Fassbinder

«(Helmut) è un tipo dai principi così rigidi!»
-Martha, R.W. Fassbinder-

'L'interesse del cinema di Rainer Werner Fassbinder non sta tanto nel suo contenuto drammatico, nella densità singolare di film concentrati in pochi anni o nell'agilità da predatore del segreto (perduto o nascosto) del Racconto cinematografico, quanto nell'intrattenimento sottile con la malattia.'
(Tutti i film di Fassbinder, a cura di Enrico Magrelli e Giovanni Spagnoletti, cit. p. 15 tratta dal saggio "L'amore è più freddo del cinema", Ubulibri, Milano 1983)

Giorgia Bruni

Il ruolo dominante che malattia e violenza avranno nel destino di Martha – cui presta il suo corpo sottile e la magnifica potenza espressiva Margit Carstensen – Rainer Werner Fassbinder ci permette di intuirlo già nei primi dieci secondi del film *Martha* realizzato per la televisione nel 1973. Nella sequenza iniziale, infatti, un uomo affacciato minacciosamente sulla porta d'ingresso della camera d'albergo in cui si trova Martha, spia la donna che, accortasi dello sconosciuto grazie al riflesso della specchiera (trovata estetica che inevitabilmente ci ricorda il cinema di Ingmar Bergman) seppure spaventata perché, nel frattempo, l'uomo con un gesto secco si era tirato giù la cerniera dei pantaloni, riesce a mandarlo via con decisione e fermezza ma non appena il sinistro figuro, sempre senza dire una parola, esce chiudendo la porta, la giovane si precipita in bagno per afferrare la boccetta in vetro contenete alcune pasticche che, con una velocità che odora di abitudine, manda giù. La macchina da presa allora esegue un lento zoom per focalizzare l'attenzione sull'etichetta del piccolo contenitore di farmaci.Tratto dal racconto *For the rest of her life* (1968) dello scrittore statunitense Cornell Woolrich, *Martha* racconta l'inizio e il lento stillicidio di un dramma psicologico improntato sulla complessità dell'animo umano in cui entra in gioco il tema delicato del sadomasochismo e del conseguente e costante sdoppiamento tra vittima innocente e vittima cosciente e consenziente. La morte del padre di Martha, stroncato improvvisamente da un infarto durante il loro viaggio a Roma, segna l'inizio del calvario della protagonista a cui è riservata un'altra forma di morte ben più lenta e densa di dolore. Pregevole l'abilità di Fassbinder nella scelta dei colori che si caricano di valenza semantica contribuendo a creare la dimensione analettica convivente e compresente all'andamento del racconto: Martha e suo padre sono vestiti di bianco come nel più ancestrale dei riti sacrificali. Roma è anche la città del primo incontro con Helmut, futuro marito e carnefice della donna: nel cortile dell'ambasciata tedesca Martha ed Helmut incrociano i loro sguardi e i loro corpi eseguono una breve danza vorticale assurta a simbolo del circolo vizioso che li attirerà ineluttabilmente. Tornata in Germania, la giovane trentenne riprende il sui lavoro di libraia, impiego che Helmut, una volta divenuto suo legittimo consorte, le imporrà di abbandonare dando vita alla clausura in casa della moglie. Durante la luna di miele, quasi uno spazio metafisico che dà origine alla rieducazione di Martha, Helmut – un uomo apparentemente non solo "normale" ma anche perfetto e misurato in ogni sua parola proferita sempre al momento giusto – istruisce la neo sposa iniziando a modellarne l'animo. Come disse lo stesso Fassbinder, infatti: "Martha, in realtà non è oppressa è plasmata e la sua educazione è al tempo stesso un'oppressione [...] il problema del film è questo: come farà Martha ad essere felice?".[1] La stabilità della protagonista risiede nella resistenza alla sua naturale inclinazione alla dipendenza: Martha è malata in quanto non in grado di stare da sola. La ragazza passa da una gabbia – quella della casa dei suoi genitori – ad un'altra ben peggiore dove la violenza, non solo psicologica (in una sequenza Helmut abusa sessualmente di lei) regna sovrana. Suo malgrado una terza e ultima prigione l'attende; una prigione che differisce dalle prime due perché non più estesa ad un luogo fisico – la casa dei genitori, la villa isolata dove è stata trascinata da Helmut e legata alla dipendenza da altre persone – i suoi, suo marito – ma interna al proprio corpo e cesellata al suo io fragile e spossato da paranoia e depressione. A causa di un incidente stradale provocato involontariamente dalla stessa protagonista e che costerà la vita a Kaiser, suo ex collega di lavoro, Martha resterà per sempre paralizzata e la nuova tragedia porterà a compimento quella iniziata il giorno delle nozze: divenire per sempre una cosa del marito nello stadio finale della sua dipendenza da Helmut.

"Il regista, in fin dei conti, è come loro. E ammette anche di fronte a se stesso che lui è simile alla gente di cui racconta."
- R.W.Fassbinder-[2]

Giorgia Bruni

1 *Ivi, p.109 tratto da Fernsehspiele Westdeutscher Rundfunk, gennaio-luglio 1974, p.77 e sgg.*

2 *Ivi, p.31. Voglio fare la Hollywood tedesca, intervista a cura di Wilfried Wiegand.*

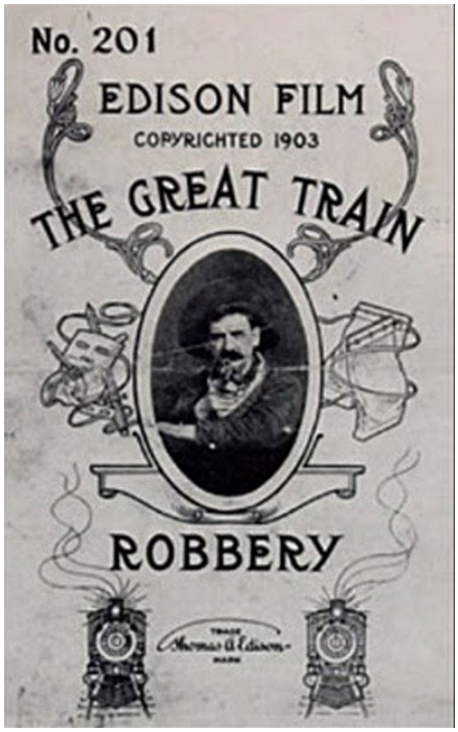
Un treno, un film # 8

La grande rapina al treno (1903)

Federico La Lonza

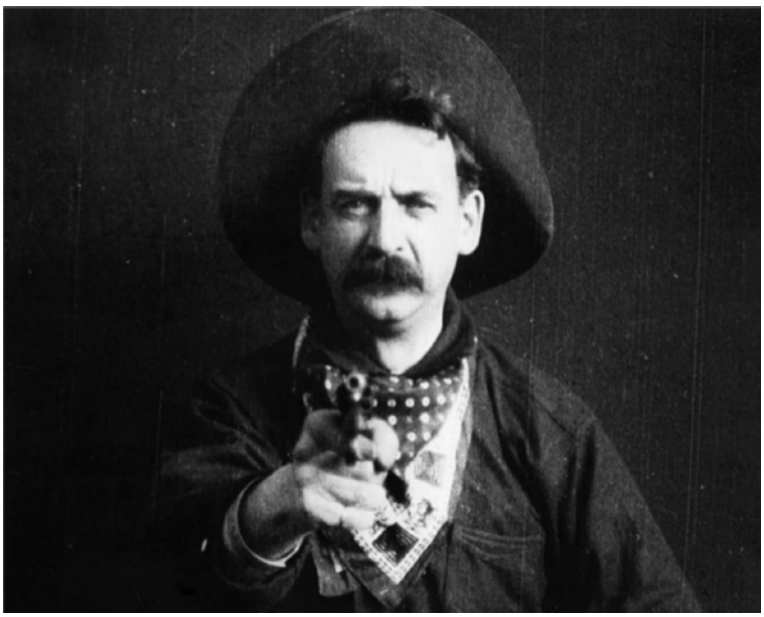
La grande rapina al treno di Edwin S. Porter (*The Great Train Robbery*; 1903) non è il primo film che abbia quale protagonista un treno: ricordiamo per inciso che una delle pellicole proiettate dai fratelli Lumière nella loro seconda esibizione pubblica a pagamento, il 6 gennaio 1896, fu *L'Arrivée d'un train à La Ciotat*; e non è neppure il primo film di fiction in cui, in esterni, un treno assuma un certo spazio narrativo: lo stesso Porter non ebbe difficoltà ad ammettere d'essersi ispirato, nel girarlo, a una pellicola inglese di Frank Mottershaw, *A Daring Daylight Burglary*, che uscita all'inizio di quell'anno era per lunghezza inferiore di circa due terzi agli undici minuti di durata della sua opera e viene considerata la prima a presentare in modo dettagliato un inseguimento. È però giudicato, oltre che il primo western della storia del cinema, anche un prezioso esempio d'innovazioni cinematografiche. Nato Edward Porter, Edwin Stanton Porter aveva visto la luce in Pennsylvania, a Connellsville, il 21 aprile 1870. Fin dalla giovinezza, per sbarcare il lunario aveva esercitato i più disparati mestieri: era stato pattinatore artistico, pittore, operatore telegrafico, operaio in un dipartimento elettrico, impiegato in un'impresa edile; finché, nel 1893, si arruolò come elettricista nella Marina degli Stati Uniti. Mostrando un forse casuale ma comunque straordinario opportunismo storico, tre anni dopo cominciò a lavorare nel cinema, facendosi assumere dalla Raff & Gammon di New York, un'agenzia cinematografica che disponeva delle attrezzature prodotte da Thomas Edison, con l'incarico di operatore del proiettoscopio, un macchinario brevettato da Kuhn e Webster col quale viaggiò per esibizioni dimostrative proiettando pellicole in circhi e tendoni da fiera, prima nei Caraibi e in Sud America quindi negli States e in Canada. Nel '99 entrò nella Edison Manufactoring Company, supervisionando sia proiettori e cineprese della società (col compito di progettarne e realizzarne di nuovi), sia - nei dettagli - la sua produzione cinematografica, in modo tale che acquisì un'esperienza tecnica allora forse impareggiabile tra coloro che in America si occupavano del settore: egli infatti sapeva realizzare documentari e dirigere gli attori nelle prime brevi fictions, curandosi inoltre dell'edizione delle pellicole. I suoi primi film narrativi si basarono molto sui trucchi dell'illusionismo, ispirandosi alle trovate di Georges Méliès. Se sulle prime si uniformò alle caratteristiche tecniche vigenti, come l'inquadratura unica, tipo palcoscenico di teatro, prestissimo seppe sviluppare una serie di basilari innovazioni, le più importanti delle quali furono il montaggio di continuità e la dissolvenza. Uso a girare all'aperto, valendosi della luce naturale, buona parte delle sequenze di un film, egli fu tra i primi a capire la vera natura del cinema, che non è una variante filmata del teatro, e pertanto necessita di un ben diverso trattamento, privilegiando l'inquadratura rispetto alla scena. Dopo avere girato alcune interessanti pellicole, quali *La capanna dello zio Tom* (Uncle Tom's Cabin) e *La vita di un pompiere americano* (*Life of an American Fireman*), entrambi del 1903, notevoli - specie il secondo - per lo sviluppo drammatico che assume la trama grazie al succedersi di inquadrature legate tra loro (appunto il montaggio) e per l'uso in senso narrativo del primo piano, Porter concepì, sceneggiò, diresse e produsse quello che è rimasto il suo film più famoso: appunto *La grande rapina al treno*. Tratto dall'omonima opera teatrale scritta nel 1896 da Scott Marble (1847-1919), un drammaturgo che ambientò sovente i suoi lavori nel West americano, il film fu concepito da Porter dopo la realizzazione di un documentario per la ferrovia Delaware-Lackawanna, che lo persuase circa la grande presa che un soggetto come il treno poteva avere nel cinema. La trama è la seguente: in una stazione ferroviaria due banditi entrati nell'ufficio telegrafico costringono l'operatore a fermare un treno e a farne rifornire d'acqua il tender nel serbatoio locale; quindi lo stordiscono, legano e imbavagliano, e saliti sul convoglio insieme a due complici, quand'esso riparte si dividono: mentre due, entrati in un vagone, sparano a un impiegato e con la dinamite aprono un forziere impossessandosi del denaro che esso racchiude, gli altri due scagliano il fuochista giù dal treno e obbligano il macchinista ad arrestare la corsa e staccare la locomotiva dal convoglio, costringono i passeggeri a scendere dalle carrozze, li derubano, ne uccidono uno che tentava di fuggire, quindi ripartono tutti e quattro sulla locomotiva col bottino. Giunti in una valle poco distante fanno arrestare la locomotiva, scendono e dopo un breve percorso raggiungono i loro cavalli, sui quali si allontanano. Intanto, nell'ufficio telegrafico l'operatore, svenuto dopo avere invano

segue a pag. successiva



"La grande rapina al treno" (1903) 1. Locandina del film con l 'attore Justus D. Barnes

Titolo di testa


L'attore Justus D. Barnes

segue da pag. precedente

tentato di telegrafare servendosi della bocca e del naso, viene raggiunto dalla figlia che gli porta il pranzo: e liberato, viene fatto tornare in sé. L'azione a questo punto si sposta su un salone nel quale, beatamente ignari, alcuni agenti di polizia stanno ballando in compagnia di cinque donne, divertendosi incoscientemente a sparacchiare attorno ai piedi di un tipo per farlo saltare; quando irrompe l'operatore e dà l'allarme gli agenti si pongono subito all'inseguimento dei banditi: questi vengono raggiunti mentre percorrono un sentiero tra i boschi e durante l'inseguimento uno di loro viene ucciso. Credendo di avere seminato gl'inseguitori, i tre banditi superstiti si fermano in una vallata tra gli alberi per dividersi la refurtiva: ma raggiunti dagli agenti, ingaggiano con essi una sparatoria e vengono uccisi. L'ultima scena mostra però il capo dei banditi il quale, ripreso di fronte a mezzo busto, punta la pistola verso lo spettatore e sprezzantemente spara tutti e sei i colpi del tamburo.Del film, Porter curò anche la fotografia, con Blair Smith, e il montaggio. Quanto agli interpreti, conosciamo quasi tutti i loro nomi: si tratta perlopiù d'illustri sconosciuti, ossia di meri figuranti; ma tre di loro hanno invece goduto di una certa notorietà: uno dei poliziotti, Alfred Camille Abadie (1878-1950), fu, oltreché attore, anche sceneggiatore, produttore e regista di cortometraggi durante quei primi anni del muto; il bandito che spara verso il pubblico, Justus D. Barnes (1862-1946), che acquisì grande popolarità grazie a quella scena, girò come attore oltre settanta film tra il 1903 e il '17, soprattutto western, ma fu anche Ham Peggotty nella prima trasposizione cinematografica del romanzo *David Copperfield* di Dickens (1911). Un altro dei banditi, Gilbert Max Anderson (nato Aaronson; 1880-1971), che nel film di Porter interpretò anche il fuochista, il passeggero ucciso e uno dei ballerini, col nome d'arte di Broncho Billy divenne il primo divo del genere western; attore in circa trecento film tra il 1903 e il '16, sceneggiatore, regista e produttore cinematografico, nel 1907 a Chicago fu tra i fondatori della casa di produzione Essanay, destinata a diventare una delle più importanti degli anni del muto. Ma cosa fa de *La grande rapina al treno* un film d'importanza fondamentale per la storia del cinema? Non si ha sempre la certezza che alcune innovazioni presenti in questa pellicola siano state adottate per la prima volta proprio da Porter, ma il fatto determinante è che egli le adottò *consapevolmente*, e nello stesso film: come la tecnica dell'esposizione multipla (che prima mostra il treno dalla finestra dell'ufficio del telegrafo eppoi il paesaggio di sfondo colto mentre scorre dall'interno del vagone), quelle del montaggio incrociato (nel quale si affiancano due scene relative a luoghi diversi mostrandole in svolgimento simultaneo) e del montaggio composito; c'è poi da considerare la particolare abilità del regista nel condurre le riprese in esterni, soprattutto nella sequenza dell'uccisione del fuochista, realizzate sul tetto del treno mentre era in corsa. Un peccato veniale del film - dovuto all'estrazione teatrale degli attori dell'epoca - è la platealità con cui 'muoiono' l'impiegato delle ferrovie che difendeva il forziere e il passeggero che tentava di fuggire, una platealità che cozza col naturalismo riscontrato nelle altre scene. 150 dollari furono il bilancio spese in preventivo per la realizzazione dell'opera, una pellicola di 415 metri che consta di 14 scene, girata nel novembre del 1903 in parte negli studi della Edison a New York e in parte (gli esterni) in alcune località del New Jersey. Il suo straordinario successo (tale da far scrivere al grande storico del cinema americano Lewis Jacobs che essa divenne per qualche anno «la Bibbia di tutti i cineasti») promosse altre pellicole che avevano come soggetto il treno; lo stesso Porter, nei tre anni che seguirono, ne girò altre tre: prima una parodia della sua *opus major* che intitolò *The Little Train Robbery* (1905), interpretata da bambini, dove il bottino dei banditi era costituito da caramelle e bambole, poi *The Hold-Up of the Rocky Mountain Express* e *The Life of an American Cowboy*, entrambi del 1906. Nonostante girasse altri film pregevoli (*The Ex-Convict*, 1904; *The Kleptomaniac*, '5; *The Dream of Rarebit Friend*, '6; *The Prisoner of Zenda*, '13; e *The Eternal City*, '15) egli non ottenne mai più un esito altrettanto trionfale; nel 1916 si ritirò a vita privata.Nel 1990 *La grande rapina al treno* è stato selezionato tra i film da conservare nel National Film Registry della Biblioteca del Congresso degli Stati Uniti.

I banditi nell'ufficio del telegrafo

L'inseguimento dei banditi

Un bandito si batte col fuochista

Poliziotti e banditi alla resa dei conti

I banditi ordinano al macchinista di staccare la locomotiva dal convoglio

Il regista Edwin Stanton Porter

I banditi derubano i viaggiatori del treno

Il ballo degli agenti di polizia

Federico La Lonza

Sorry... we missed you

E' un film diretto da Ken Loach, soggetto e sceneggiatura di Paul Loverty, montaggio di Jonathan Morris, musiche di George Fenton. Genere :drammatico. Distribuito da Lucky Red. Anno di produzione: 2019. Interpretato da Kris Hitchen nei panni di Ricky Turner marito e padre, Debbie Honeywood nei panni di Abbie Turner moglie e madre e i figli Rhys Stone, Seb, (figlio adolescente) e Katie Proctor nei panni di Lisa Jane, sorella

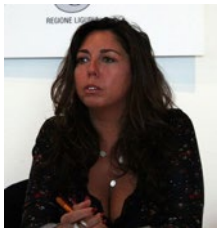
Maria Rosaria Capozzi

Ammirevole, spietata e diretta l'analisi di una società contemporanea, la nostra, cui fa da padrone la disumanità delle corporazioni come Amazon. La scena iniziale, quella del protagonista che cerca lavoro come driver e consegna merce a domicilio. Dal datore di lavoro gli viene data la possibilità di lavorare in franchising come se fosse la scelta ottimale per essere indipendente ma è solo una trappola per far si che non ci sia nessuna responsabilità da parte dello stesso per quanto riguarda assicurazione, malattia, ferie. Ricky non è consapevole, lo si vede dalle inquadrature che lo riprendono con uno sguardo di chi è convinto di ciò che sta facendo. E' la logica delle corporazioni come Amazon che abbiamo appena menzionato, quella del massimo profitto a discapito della vita delle persone. Il soggetto e la sceneggiatura agile e 'leggera' rispetto al tema trattato da Paul Loverty, sono l'esempio di come un film possa essere divulgativo e dare la possibilità di riflettere. Infatti, attraverso il portait di una famiglia ed in particolare del protagonista, Ricky Turner, marito e padre di due figli, Seb e Lisa, l'autore analizza lo spietato mondo del lavoro che mette in crisi e a repentaglio la stabilità di affetti e legami profondi: le sequenze in cui padre e figlio litigano selvaggiamente poichè Seb, il figlio, dice chiaramente al padre che non vuole fare la sua stessa fine: dalla mattina alla sera inchiodato al sedile del suo furgone per effettuare consegne. La mancanza dei genitori in casa per motivi di lavoro, fa si che il figlio adolescente abbandoni la scuola e compia azioni disoneste: le sequenze dove il padre è chiamato in questura a rispondere del furto del figlio riguardante bombolette spray. Ricky ce la mette tutta per svolgere il suo lavoro nel migliore dei modi: le sequenze in cui si mantiene ligio al dovere nonostante la scorrettezza dei clienti. Così come la moglie, Abbie, assistente domiciliare, messa alle strette da orari ed utenza superiore alle sue possibilità, resta umana: la scena in cui il ragazzo con disabilità manifesta il suo scontento per la sua condizione e Abbie prende l'impegno di andarlo a ritrovare nonostante la mancanza di tempo. Le scene si susseguono veloci sul quotidiano di una famiglia che è gioco forza condizionata da ritmi di lavoro stringenti che non danno requie. In questo il montaggio di Jonathan Morris, agile ed estremamente 'semplice' nonostante la storia sia dislocata in piu spazi e momenti, contribuisce ad una fruizione serena, senza intoppi. Non sono presenti musiche di sottofondo all'interno del film. E' il rumore dei loro corpi in movimento e degli oggetti in quella casa, o nella strada, che rendono le immagini veritiere, vicino a noi. Musiche curate da George Fenton. Significativa la colonna sonora inserita alla fine del film. Ha il 'sapore' di una carezza rispetto alla tragedia che si sta consumando: Ricky, nonostante sia fisicamente inabile e rovinato dalle percosse prese da malviventi, e le proteste della moglie e dei figli, decide di andare a lavorare lo stesso rischiando la propria vita. La famiglia resiste alla disumanizzazione che le viene quotidianamente e capillarmente proposta ma non basta. Emerge intensa e spietata l'analisi di persone che sono isolate l'una dall'altra e non organizzate e/o difese da trade union, i sindacati, non esistono più: la sequenza in cui un driver è maltrattato e malvessato dal datore di lavoro ne è un esempio. La dignità della persona in quanto tale è calpestata, cancellata: le scene in cui a Ricky viene detto che per i suoi bisogni dovrà urinare nella bottiglia di plastica poiche non avrà tempo di fare altro. E' un film "nudo e crudo" che aiuta a riflettere sulla manipolazione delle nostre esistenze e sulla complicità consapevole o meno che diamo con le nostre scelte quotidiane. Guardarlo in lingua originale è tutt'altra storia nonostante sia da riconoscere il buon doppiaggio in lingua italiana.

Maria Rosaria Capozzi

E' possibile ascoltare in podcast su DdCR | Diari di Cineclub Radio la recensione: https://bit.ly/35mOOoz

Doppiaggi più difficoltosi di altri, come per Sorry we missed you di Ken Loach



Tiziana Voarino

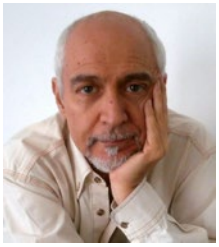
Sorry, we missed you è una pellicola cruda nel raccontarci lo sfruttamento inumano del lavoro spacciato per autonomo e che, poi, si rivela la corda al collo di molti precari. Riproduce accuratamente "il come vive" una famiglia non abbiente a Newcastel, città nel nord est dell'Inghilterra. Ci mostra il rovescio della medaglia della nostra epoca in cui regna la febbre degli acquisti on line che impone, per seguire il fattore economico, alle grandi aziende di utilizzare padroncini con "le consegne a tempo" in modo da far fronte a un'innumerevole quantità di pacchi da recapitare al compratore, il più presto possibile. Ken Loach nelle sue opere è sempre spietato, realistico ed essenziale nel descrivere le quotidianità grigie e faticose dei suoi personaggi, delle varie "gabbie" economiche, mentali, morali da cui vorrebbero e tentano di uscire e per cui si dibattono, tornando spesso al punto di partenza. E' proprio nella sfera della dura realtà che ci vuole condurre, per indurci a provare il loro malessere, le loro ristrettezze e tristezze, il disagio ed i sacrifici, per farci capire cosa si prova. Il doppiaggio di *Sorry, we missed you*, - la frase scritta sulla ricevuta lasciata nelle buche delle lettere quando il protagonista suona campanelli, o citofoni, e non trova i destinatari dei colli, è stato affidato per la direzione ad Alessandro Rossi. A testimonianza di quanta importanza è stata data alla trasposizione dei dialoghi nella versione italiana Rossi ne ha curato anche l'adattamento. Il suo è un rapporto stretto con Loach. E' la quinta pellicola del regista indipendente che dirige come direttore del doppiaggio. Lo conosce, ne ha studiato la profondità di analisi della regia, la caratura e le peculiarità. In questo film, propone personaggi che appartengono al proletariato e chiaramente lo status sociale è riprodotto anche grazie al linguaggio con cui si esprimono e si rapportano, a volte vicino allo slang , o anche al dialetto . Risulta spesso, nel doppiaggio, molto difficoltoso trasferire un parlato colloquiale di un'area regionale o di una specifica città, magari con pronunce strette che attribuiscono determinate sonorità alle conversazioni, nonché "coloriture" e battute, nel parlato di un'altra lingua, che invece può essere solo standard, che non può replicare le medesime cadenze, accenti e pronunce dell'originale. Ed è assolutamente difficile scegliere come poter risolvere questo problema quando la lingua che si dovrebbe usare non esiste. Bisogna pensare che questo compito, l'eventuale uso di sottotitoli, lo adempirebbe con una soluzione ancora più ridotta, sintetizzata e superficiale, seppur accompagnata dalla versione originale, in cui però resta molto complicato comprendere le sfumature di pronuncia, inflessioni, espressioni idiomatiche e parolacce, forse anche per un madrelingua . Alessandro Rossi ha mantenuto e reso, come nei dialoghi originali, la vivacità e la spontaneità, nonché l'immediatezza delle conversazioni, anche quando contengono espressioni "colorite". Con particolare accuratezza, Rossi ha inoltre optato per far doppiare i quattro membri della famiglia protagonista di questo spaccato da interpreti che fossero all'altezza dei ruoli centrali nella storia, ma non ancora così legati ad attori le cui voci siano riconoscibili, collegabili ad altre performance di recitazione, o speakeraggio vocale, evitando quindi contaminazioni con altre risonanze uditive provenienti da input esterni. d è riuscito a mantenere la pregnanza e la tensione della frustrazione emotiva sottesa a tutta l'opera filmica. Il capofamiglia Ricky Turner è stato doppiato da Stefano Thermes, la moglie Abbie da Benedetta Ponticelli, entrambi professionisti seri ed affermati. La piccola Liza Jane è doppiata da Anita Ferraro che riesce a darle la voce, seppur più grande di età. Il figlio Sebastian – dalla bomboletta, per graffiti, facile – interpretato da Leonardo Caneva si trascina dietro anche connotazioni linguistiche tipiche di un linguaggio giovanile, delle periferie urbane: ha dovuto lavorare molto sotto la guida di Alessandro Rossi per restituire la rabbia e la voglia di ribellione del personaggio adolescente. Il doppiaggio è un'arte, un mestiere complesso di cesello linguistico e attoriale in cui interviene anche l'apporto tecnologico ed è un processo molteplice affidato a varie figure professionali, ma, per concludere con una sintesi piuttosto pragmatica, è anche un "servizio", inteso come "mezzo" per fruire di opere, o prodotti audiovisivi, in un'altra lingua differente da quella di realizzazione. Stiamo vivendo in un'epoca in cui è semplicissimo scegliere come trasferirci, viaggiare, trasportare, in base alle proprie esigenze. In ugual misura lo è poter optare per quale tipo di trasposizione utilizzare guardando un film, una serie televisiva, o qualsiasi contenuto che abbia immagini e voce. In passato non era così facile per molti motivi. Non ci si può però limitare a produrre una versione trasposta. E' necessario mettere in campo il miglior lavoro possibile, come nel caso di *Sorry, we missed you*.

Alessandro Rossi, direttore del doppiaggio

Tiziana Voarino

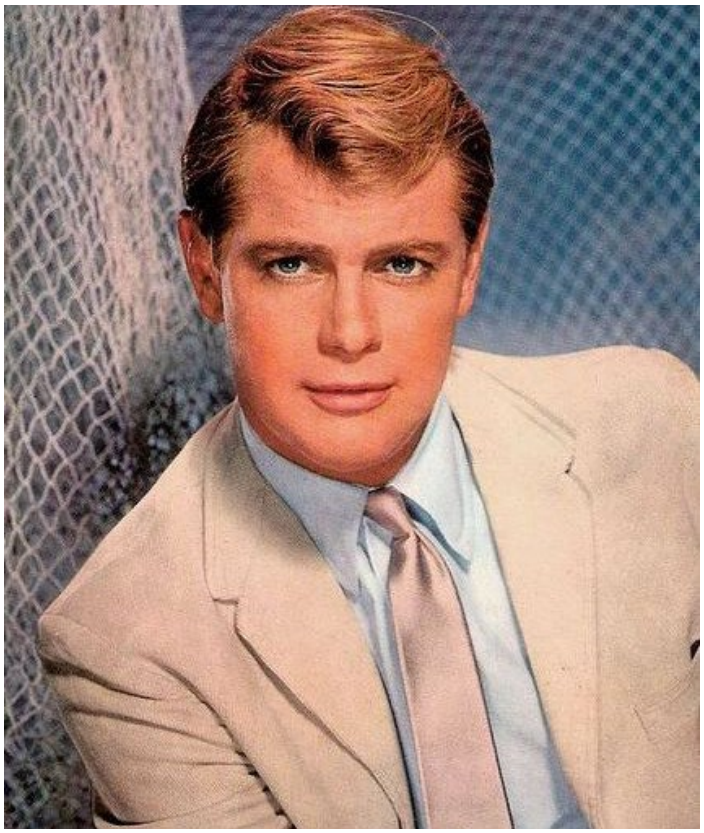
I dimenticati #61

Troy Donahue



Virgilio Zanolla

Negli anni Cinquanta, per la prima volta nella storia della settima arte, in America come in Europa il numero degli attori sex simbol non fu inferiore a quello delle attrici. Negli Stati Uniti, per non limitarmi che a qualche nome, si misero in luce Tony Curtis, Rock Hudson, Marlon Brando, Charlton Heston, Paul Newman, James Dean, Steve Mc Queen, Sidney Poitier, George Peppard, Harry Belafonte. Anche se il suo ruolo di idolo delle teenagers durò pochi anni, uno degli esempi più clamorosi fu quello di Troy Donahue. Nato a New York il 27 gennaio 1936, si chiamava Merle Johnson jr. ed era figlio di Merle sr., direttore del dipartimento cinematografico della General Motors, e della moglie Edith, un'attrice teatrale in pensione. Sebbene il recitare fosse per lui fin da bambino - come ricordò in un'intervista - «tutto ciò che ho sempre desiderato», i suoi genitori preferirono iscriverlo all'accademia militare di New York, dove conobbe il futuro regista Francis Ford Coppola. Un infortunio gl'impedì di passare in quella di West Point; volle arruolarsi volontario nell'esercito, e fu respinto. Morto suo padre, a diciott'anni Merle s'impiegò come fattorino proprio nella compagnia cinematografica fondata da lui, dove però venne presto licenziato perché la giovane età gl'impediva d'iscriversi al sindacato. Studiò giornalismo alla Columbia University, ma non rinunciò all'idea di diventare attore: in estate, entrato in una modesta compagnia teatrale, recitò in alcune commedie rappresentate nella contea di Bucks presso Filadelfia, in Pennsylvania. Deciso a trasferirsi a Hollywood per tentare d'entrare nel cinema, per prepararsi studiò recitazione con l'attore e regista Ezra Stone. Nel 1956 Merle raggiunse Los Angeles e iniziò la solita trafila nelle case di produzione. Alto un metro e 91 centimetri, fisico atletico, capelli castano chiari con sfumature bionde, occhi azzurri, lineamenti regolari e bel sorriso, sempre abbronzato, vestiva come un campione di tennis ma sembrava il ragazzo della porta accanto: era molto facile pronosticargli un futuro di successo presso il pubblico femminile. Una sera, in una tavola calda di Malibu, fu notato dal produttore William Asher e dal regista James Sheldon, che gli organizzarono un provino con la Columbia Pictures: esso però non fornì esito favorevole: forse il ragazzo era ancora poco maturo per bene impressionare. Una ventenne attrice sua amica, Fran Bennett, lo presentò a Henry Leroy Willson, l'agente cinematografico che curava, tra i molti, gl'interessi di divi come Rock Hudson, Tab Hunter e Robert Wagner; questi s'avvide subito del potenziale del giovane, e decise di trovargli un nome d'arte: ricordando l'*Iliade*, s'inventò Troy Donahue, che a Merle andò benissimo. Nell'ottobre del '56 Merle-Troy firmò un contratto con gli Universal Studios, e l'anno seguente apparve in piccole parti in quattro film, tra cui, nel ruolo di Frank Burnham, il pregevole *Il trapezio della vita* (*The Tarnished Angels*) di Douglas Sirk, accanto a Rock Hudson, Robert Stack e Dorothy Malone. Nel '58 prese parte a otto film, tra cui il poliziesco *Live Fast, Die Young* di Paul Heinred, un filmcult prodotto dalla B.R.K. per il quale egli (che



interpretò Artie Sanders) venne chiesto in prestito all'Universal, e la commedia *In licenza a Parigi* (*The Perfect Furlough*) di Blake Edwards, in cui recitò accanto a Tony Curtis, Janet Leigh e Linda Cristal. Quell'anno esordì in televisione, dove avrebbe sempre goduto d'un buon successo, in un episodio della serie *Man Without a Gun*. Nel '59 si segnalò all'attenzione dei critici in un altro notevole film di Sirk, *Lo specchio della vita* (*Imitation of Live*), con Lana Turner, Juanita Moore e John Gavin, nell'odiosa parte di Frankie, il ragazzo di Sarah Jane - nera, ma di carnagione chiara - , che quando scopre la sua razza l'abbandona dopo averla percossa. La figlia di Lora Meredith (la Turner), Susie, era interpretata da una sedicenne, Sandra Dee. Lei e Troy (che nel frattempo, in scadenza di contratto, passò alla Warner Bros.), quell'anno furono scelti dal regista Delmer Daves come protagonisti, accanto a Richard Egan e Dorothy McGuire, del suo nuovo film *Scandalo al sole* (*A Summer Place*). Ad esso arrise un successo clamoroso. Tratto dall'omonimo romanzo di Sloan Wilson, il film non aveva solo un'ottima trama, basata su due storie d'amore che vedevano coinvolti anche i genitori di Molly Jorgenson (la Dee) e Johnny Hunter (Troy), e con esse il duplice e diverso scandalo (temi assai delicati da trattare in quegli anni), ma si valeva della straordinaria colonna sonora opera del compositore austriaco-americano Max Steiner (1888-1971), tra le più meritamente celebri della storia del cinema. Steiner era un ex fanciullo prodigio, figlioccio di Richard Strauss, che aveva studiato musica con Brahms e Mahler: sono sue pure le musiche di *Via col vento* per le quali meritò una nomination all'Oscar, premio che s'aggiudicò tre volte. Da un giorno all'altro, *Scandalo al sole* fece di Sandra e Troy gl'idoli degli adolescenti americani: e richiestissimo anche in televisione, Troy lavorò come guest star in episodi di note serie come *Colt*, *Maverick* e *Sugarfoot* ('59), *The Alaskans* e *Lawman* ('60). Quest'impegni limitarono la sua attività nel cinema, tanto che nel '60 apparve solo nel drammatico *Il cielo è affollato* (*The Crowded Sky*) di Joseph Pevney, un 'catastrofico' ante litteram con Dana Andrews, Anne Francis e Rhonda Fleming. Il periodico "Film Daily" lo nominò tra le cinque 'scoperte' cinematografiche dell'anno.Nel '61 Troy perse l'occasione di lavorare come protagonista nel capolavoro di Elia Kazan, *Splendore nell'erba* (*Splendor in the Grass*): quasi all'ultimo minuto, il ruolo di Bud Stamper passò all'allora esordiente Warren Beatty, proposto a Kazan dall'attrice Joan Collins, della quale Beatty era amante. Lo consolò Delmer Daves assegnandogli la parte di protagonista nel film *Vento caldo* (*Parrish*): dove Troy, affiancato da Claudette Colbert, Karl Malden, Dean Jagger e Connie Stevens e al top della sua presenza divistica, fornì una delle sue più convincenti prestazioni d'attore. Tratto dall'omonimo romanzo di Mildred Savage, esso narra il contrasto tra il giovane Parrish McLean, trasferitosi con la madre Ellen (la Colbert) nel Connecticut, e il suo patrigno Judd Raike (Malden), che vorrebbe impadronirsi della piantagione di tabacco di Sala Post (Jagger), presso cui lui lavora come manovale. In quel periodo, Troy riceveva ogni settimana tra le

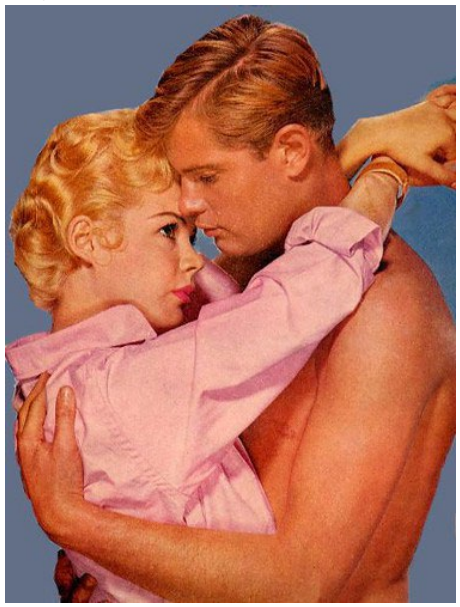
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

5.000 e le 7.500 lettere d'ammiratori, il 90% delle quali da ragazze innamorate di lui; il successo lo portò anche a incidere con buon esito alcuni dischi di canzoni. Seguì un altro film di Daves, il drammatico *Qualcosa che scotta* (*Susan Slade*), sempre del '61, con Connie Stevens, Dorothy McGuire, Lloyd Nolan e Brian Aherne: qui una ragazza (la Stevens), rimasta incinta del fidanzato morto, viene protetta dai genitori i quali, trasferitisi con lei all'estero, al ritorno negli States fanno passare per loro il figlio avuto da lei; corteggiata da un giovane ricco (Bert Convy) e da uno modesto (Troy), quando affiora la verità sul bambino sarà solo quest'ultimo a volerla sposare. L'anno seguente Daves lo volle ancora con sé per *Gli amanti devono imparare* (*Rome Adventure*), dramma sentimentale basato sull'omonimo romanzo di Irving Fineman. Esso narra della giovane Prudence (Suzanne Pleshette), bibliotecaria americana, che in vacanza in Italia conosce l'affascinante Roberto (Rossano Brazzi), ma s'innamora di Don (Troy), del quale però a un certo punto si rifà viva l'antica fiamma (Angie Dickinson), minacciando la loro unione. Sul set del film tra Troy e la graziosa Suzanne scoppiò l'amore; i due si frequentarono per oltre un anno, e il 4 gennaio del '64 si sposarono. Nel frattempo, pur lavorando molto in tv, lui aveva interpretato *Giorni caldi a Palm Springs* (*Palm Springs Weekend*, '63) di Norman Taurog, una commediola con Stefanie Powers e Connie Stevens. Fu poi in *Far West* (*A Distant Trumpet*, '64) di Raoul Walsh, bel western liberamente tratto dall'omonimo romanzo di Paul Hogan, dove vestiva i panni di Matthew Hazard, un tenente inviato in un forte di confine a fronteggiare un'ostile tribù indiana; quali partners ebbe sua moglie e Diane McBain: la Pleshette interpretava Kitty, moglie d'un perfido collega, della quale lui s'innamorava perdutamente. Il loro matrimonio si concluse col divorzio l'8 settembre di quello stesso anno: era durato solo otto mesi e quattro giorni. Dopo d'allora, preso dalla tv, l'attore lavorò in pochi altri film: il thriller *Nodo*

Troy Donahue e Alma Sharpe

Troy Donahue e Connie Stevens (Palm Springs Weekend, 1963)



Troy Donahue e Sandra Dee (Scandalo al sole, 1959)

scorsoio (*My Blood Runs Cold*, '65) di William Conrad, con Joey Heatherton e Barry Sullivan, dove interpretava un killer psicopatico, lo spionistico *Come Spy with me* di Marshall Stone ('67), con Andrea Dromm e Valerie Allen (la sua seconda moglie: s'erano sposati il 21 ottobre '66 a Dublino e divorziarono nel novembre '68); seguì il fantascientifico *Quei fantastici pazzi volanti* (*Jules Verne's Rocket to the Moon*, id.) di Don Sharp. Insoddisfatto, Troy decise di chiudere il suo rapporto con la Warner Bros., e irato, Jack Warner ne ostacolò la carriera: sicché per lavorare egli fu costretto ad accettare film di modesta qualità, talvolta anche in Europa. Prese ancora parte al western *The Phantom Gunslinger* di Albert Zugsmith, uscito però solo tre anni dopo, nel '70. Nel '68 dichiarò bancarotta, perse la sua bella casa con piscina e iniziò a bere e drogarsi. Firmò un contratto con la Universal Studios, ma riuscì solo a ottenere ruoli di guest star in serie televisive. Lasciò la California e tornò a New York, si sposò una terza volta, il 15 novembre 1969 a Roanoke, in Virginia, con la segretaria esecutiva Alma Sharpe, dalla quale divorziò nel '72. Ricordò anni dopo: «Ero sempre carico... Mi svegliavo verso le 6.30 del mattino, prendevo tre aspirine mescolate con codeina, ingollavo mezzo litro di vodka e poi mi facevo quattro righe di cocaina. Questo era solo per poter aprire

Troy Donahue e Suzanne Pleshette (1964)

la porta principale per sbirciare fuori e vedere se potevo affrontare la giornata...». Trascurato, con barba e capelli lunghi, era quasi impossibile riconoscere in lui il bel ragazzo che aveva stregato le teenagers americane; un'estate si ridusse perfino a dormire sulle panchine del Central Park. Cercando disperatamente di tornare a galla, prese a scrivere sceneggiature e partecipò a qualche spettacolo teatrale. Dopo essere apparso in tre film a basso costo, nel '74 il vecchio amico Francis Ford Coppola gli offrì una piccola parte ne *Il Padrino - Parte II*, come fidanzato di Connie Corleone: Troy volle dare al personaggio il suo vero nome, Merle Johnson. Ebbe un buon successo recitando sei mesi nella soap opera della CBS *The Secret Storm*. Tornò ad Hollywood, lavorò in nuovi film, interpretò spot pubblicitari e si sposò per la quarta e ultima volta nel '79, con la promotrice agricola Vicki Taylor, che gli dette la figlia Janine e dalla quale divorziò nell'81. Era un uomo intelligente, onesto e molto credente: nel maggio '82, per risalire la china in cui l'aveva precipitato l'abuso di liquori si rivolse alla Alcolisti Anonimi, e con forza di volontà smise di bere. In quel periodo apprese d'essere padre d'un figlio da una donna con cui nel '69 aveva avuto una breve relazione: «Disse: "Sono contento d'averti visto, ho sempre voluto raccontarti qualcosa. Guarda là, Troy". Ho guardato e attraverso la stanza ho visto l'immagine sputata d'un tredicenne tale come apparivo quand'ero giovane. "Questo è tuo figlio, Sean", disse. "Sa da tutta la vita che tu sei suo padre"». Lui lo riconobbe. Troy ritrovò la serenità e l'amore accanto al mezzosoprano Zheng Cao, con la quale andò a vivere a Santa Monica. Con ruoli di fianco, prese parte ad altri film, nessuno dei quali davvero memorabile; l'ultima sua apparizione fu nella commedia *The Boys Behind the Desk* di Sally Kirkland (2000), con Lou Albano e l'ex pugile Vito Antuofermo. Colpito da un attacco di cuore, morì il 2 settembre 2001 al John's Health Center di Santa Monica, sessantacinquenne. La sua figura in parte ha ispirato il personaggio di Troy McClure nelle popolarissima serie televisiva animata *I Simpson*.

Virgilio Zanolla

Donne normali. Empowerment e quotidianità

Intervista a Chiara Brilli curatrice del libro "Donne Capovolte"

Isabella Mancini

Piccole storie di grandi rivoluzioni quotidiane. E' il sotto titolo di *Donne capovolte*, raccolta di quattordici racconti curata da Chiara Brilli, giornalista radiofonica, scrittrice che ha portato alla casa editrice Le Lettere questo lavoro corale di donne, tutte diverse, tutte impegnate in "altre" attività che non la scrittura. Il libro è stato pubblicato nell'autunno del 2019 e da allora ha iniziato un tour di presentazioni in Toscana in realtà impegnate per la promozione dei diritti delle donne, come la Casa delle Donne di Pisa, o presso la sede della Provincia di Prato. Le presentazioni del libro diventano così momenti per discutere assieme dell'empowerment delle donne, degli strumenti che da sole o assieme a realtà associative si riescono a creare per superare momenti di difficoltà, piccoli o grandi, della vita. Ne abbiamo parlato con la curatrice, Chiara Brilli, giornalista radiofonica fiorentina, scrittrice già impegnata nel raccontare storie di donne che escono da percorsi di violenza, nel caso della prima pubblicazione "Sono ancora viva. Voci di donne che hanno detto basta alla violenza", scritto a quattro mani con Elena Guidieri.

Come nasce l'idea di un libro di racconti corali che costruiscono così un file rouge di storie di empowerment?
La vita ci mette alla prova, lo fa in tutti i momenti, lo fa con tutte. Nel mio percorso di vita ho iniziato a riflettere sulla forza che restituisce un cambiamento, anche accidentale, anche non voluto, ma sì, una interruzione rispetto al progetto che ci si era prefisse. Questa riflessione mi sembrava giusto avesse l'eco di più voci e più persone: ognuna di noi cerca e ricerca il proprio equilibrio. Ci siamo messe a testa in giù per cercare un altro punto di vista che attraverso la narrazione crei spunti di riflessione.

Nel 2014 avevi pubblicato un altro libro al femminile, anche qui un racconto corale per "Sono ancora viva. Voci di donne che hanno detto basta alla violenza". Ritorni ad occuparti di storie al femminile, perchè?
Dopo il libro sulle donne vittime di violenza ero in cerca di racconti che narrassero la forza delle donne nella capacità, proprio di accogliere le sfide, anche quelle piccole del quotidiano della vita. In Donne Capovolte c'è chi ci ha parlato della difficoltà di essere una cantautrice nel panorama italiano, chi ha parlato dei segni lasciati, e degli spunti per ripartire, dopo una separazione, chi di un rapporto difficile tra madre e figlia. La normalità delle rivoluzioni che per ognuna di noi fanno la nostra storia.

Le scrittrici lo erano già prima di questa esperienza o sono alle prime armi?
Nessuna wonder woman ma donne che hanno assunto la sfida del cambiamento che le ha portate ad avere una rivoluzione. Alcune magari sono nomi conosciuti come Gaia Nanni, attrice e conduttrice, Diana Winter, musicista, cantante, o Cristina Scaletti, che è stata assessore regionale, altre però sono donne che ho avuto la fortuna di incrociare nel mio cammino di vita, che mai avrebbero pensato di scrivere qualcosa, tanto meno per pubblicarla. Tutte hanno aderito con entusiasmo alla proposta, si sono messe in gioco, hanno costruito così uno spazio che racconta, sì, ma ascolta anche.

Le autrici. In questi scatti alcune delle autrici del libro durante la presentazione in anteprima del libro avvenuta a Firenze per gli eventi Off de L'Eredità delle Donne, festival diretto da Serena Dandini che si è tenuto a Firenze dal 4 al 6 ottobre (foto di Marco Tortora al Giardino dei Nidiaci a Firenze)

In che senso?
Ne è uscito un progetto editoriale che si è messo in movimento e che da quando è stato portato sugli scaffali delle librerie ha creato un moto di incontri, presentazioni, colloqui e nuove storie: il positivo chiama positivo e abbiamo capito che c'è bisogno di avere degli spazi di ascolto, confronto e dove ritrovare solidarietà. Un percorso di empowerment continuo, insomma. La nostra idea è infatti anche quella di rimettere in circolo le energie che stiamo attivando e i proventi della pubblicazione andranno a sostenere delle iniziative benefiche. Per questo il libro vede la collaborazione del Fashion Bello e Buono, iniziativa di promozione di una cultura che metta assieme la produttività della moda con quella del sociale: Nosotras Onlus raccoglierà i proventi dei diritti d'autore per reinvestirli in progetti dedicati proprio al #FBB.

Un libro che vuole restituire al lettore la narrazione dell'eccezionale normalità della complessità della vita quotidiana di donne, normali, normalissime, ma alle quali la vita ha chiesto cosa volessero essere: spettatrici o protagoniste? In questa scelta queste donne non si sono sottratte all'ulteriore sfida di scrittura e pubblicazione dei propri punti di vista aggiungendo così un tassello al loro cammino.Per tutto il 2020 la curatrice e la casa editrice organizzeranno incontri sul territorio con la partecipazione delle autrici che vogliono essere non solo un momento di confronto sui contenuti dei singoli racconti ma anche una occasione di presentazione di percorsi di empowerment che possano invitare altre donne a fare altrettanto.

Isabella Mancini

Giornalista fiorentina, ha lavorato per alcuni anni nel settore radiofonico locale, dal 2009 nella comunicazione per il terzo settore e in modo particolare per associazioni che si occupano dei diritti delle donne.

Donne Capovolte. Piccole storie di grandi rivoluzioni quotidiane
A cura di Chiara Brilli
Le Lettere
14 euro
138 pagine
ISBN: 9788893661034

Natale con S.O.S. Stanlio e Ollio in giro per l'Italia

Enzo Pio Pignatiello, Simone Santilli

"Nell'ambito della ricerca e della diffusione della cultura cinematografica, un indirizzo da sempre presente nell'Istituto cinematografico dell'Aquila La lanterna magica, abbiamo l'onore e il piacere di ospitare all'Aquila Enzo Pio Pignatiello e Simone Santilli, storici del cinema, ed il tecnico triestino Paolo Venier, per una iniziativa di grandissimo spessore culturale". Così ha esordito Giovanni Chilante lo scorso sabato 21 dicembre, dinanzi ad una folta assemblea di circa 200 studenti di scuola superiore nell'aula magna dell'istituto Amedeo d'Aosta, per introdurre la tappa abruzzese del progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio ", che, in partnership con la Cineteca del Friuli, il Festival I 1000 occhi di Trieste, l'archivio Paolo Venier, l'Istituto cinematografico dell'Aquila La lanterna magica, il Cinema Etrusco di Tarquinia e con il periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica **Diari di Cineclub**, si propone di salvare le versioni le versioni italiane dei film della celeberrima coppia Laurel e Hardy. Dalle 10 del mattino gli studenti hanno potuto assistere al film "Atollo K" (1951), l'ultima pellicola del duo, in cui Stan, allora sessantunenne, aveva recitato in condizioni di salute estremamente precarie. Il programma è proseguito nell'Hotel Castello, alle 18, con la proiezione del film "Nel paese delle meraviglie – Il villaggio incantato" (1934), un film che incrocia l'atmosfera natalizia con la straordinaria comicità di Stanlio e Ollio. Per i ragazzi-e per gli adulti – vedere un film con Stanlio e Ollio è sempre una festa. Le loro avventure le sappiamo tutti a memoria, eppure, le troviamo piene di una comicità sempre fresca, irrefrenabile, piacevolissima. E per i ragazzi sono sempre nuove. Come riascoltare le fiabe classiche. Ha affermato ancora Chilante, "S.O.S. Stanlio e Ollio è un obbiettivo davvero importante che abbiamo proposto alle giovani generazioni: in un'epoca dominata da internet e dai social network, proporre un film del 1951 ai giovani ragazzi è stata una opera certamente interessante e di grande livello culturale per far conoscere loro personaggi del mondo del cinema, che hanno fatto la storia della settima arte nell'ambito della comicità". L'intervento di Paolo Venier ha invece posto in luce la complessa attività di confronto, collazione e digitalizzazione finalizzata al recupero HD di queste preziose produzioni: "La conservazione e preservazione dei film è un atto d'amore. Questo processo, costoso e dispendioso in termini di tempo, richiede giudizio estetico, ricerca storica e competenze tecniche precise. Per recuperare un film bisogna individuare i migliori materiali sopravvissuti e combinare meticolosamente fotogrammi provenienti da fonti disparate. Quindi riparare i danni provocati da decenni di usura, registrare nuovamente la colonna sonora originale e produrre nuove copie di preservazione e copie di visione". Una settimana dopo la tappa aquilana, il progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio" è stato presentato ufficialmente in terra di Puglia, nel superbo borgo medievale di Troia, che ha festeggiato nel 2019 il millenario della propria fondazione ad opera del catapano bizantino Basilio Boioannes. In una giornata dal clima tipicamente natalizio e con tratti di fitto nevischio, Sabato 28 dicembre, dalle ore 16.00 al Cineteatro Cimaglia (ex cinema Pidocchietto), per la gioia dei bambini presenti in sala, è stata proiettata una fiaba, una delle più allegre fiabe che gli indimenticabili Stanlio e Ollio abbiano interpretato, "Il villaggio incantato - Nel paese delle meraviglie" (tit. origin. Babes in Toyland o March of the Wooden Soldiers), del 1934, per la regia di Gus Meins e Charles Rogers. Nell'introduzione al film, Enzo Pio Pignatiello ha sottolineato: "Babes in Toyland (1934) è il secondo film musicale di Laurel e Hardy, dopo il celeberrimo Fra Diavolo, ispirato a una commedia di successo. E' una favola cinematografica che anticipa di 5 anni il più fortunato "Mago di Oz", ed è immersa nel mondo della fantasia infantile e dei suoi personaggi, come i 3 porcellini e Topolino, visti con gli occhi di Hollywood e mediati dall'arte di Walt Disney. Stan e Oliver interpretano i ruoli di due giocattolai che, coadiuvati dai soldatini meccanici costruiti da essi stessi, libereranno il Paese dei Balocchi dal cattivo Barnaby, che vuole sposare con il ricatto la bella Bo Peep, innamorata invece di Tom Tom." Piacevole il fuori programma con la proiezione del cortometraggio "Sotto zero" (Below Zero-1930), un film dalle ascendenze chapliniane perfettamente in linea con l'atmosfera: Stanlio e Ollio, musicisti ambulanti in miseria suonano l'armonium ed il Contrabasso cercando di sbarcare il lunario in una gelida giornata invernale...Dal dibattito con il pubblico sono emerse curiosità interessanti: nel film "Nel paese delle meraviglie", Stanlio si cimenta nel tradizionale gioco della "Lippa" (o "nizza"), che presuppone l'utilizzo di due bastoni: una mazza con la quale si percuote un fusello di legno, appuntito alle due estremità. Colpendo una delle due punte della "lippa", si fa schizzare verso l'alto e la si colpisce al volo in modo da allontanarla i più possibile. Nel dialetto locale il gioco si chiama "mazz e pìv'z", ed un tempo era assai diffuso tra i ragazzi...In secondo luogo si è dibattuto sul perché Stanlio e Ollio, con i loro film che erano autentiche miniere di battute irresistibili – la loro voce (in Italia Ollio fu doppiato da Alberto Sordi, Stanlio da Mauro Zambuto) e i loro gesti sono ancora imitati da fan di tutto il mondo - hanno tanto successo. Forse per la loro irruenza, per la consumata abilità con cui sapevano dosare la comunicativa risata di Ollio o il pianto isterico di Stanlio; per il sapiente uso delle pause, per i funambolici giochi di equilibrismo e di destrezza che non mancavano in nessuno dei loro film. Oppure per la scelta delle battute, mai troppo sofisticate ma neppure volgari; per essere riusciti a creare dei personaggi con debolezze umane, vicini a ognuno di noi. O forse

segue a pag. successiva

Enzo Pio Pignatiello, Atollo K, l'isola della presunta felicità. Laurel & Hardy nel loro ultimo film insieme. Con la sceneggiatura inedita di Piero Tellini.

segue da pag. precedente

Enzo Pio Pignatiello al tavolo dei relatori, con Giovanni Chilante della Cineteca dell'Aquila all'Hotel Castello (foto P.Venier)

Il folto pubblico aquilano all'Hotel Castello (foto P.Rossi)

perché, da sempre, un uomo grosso e grasso accanto a un uomo piccolo e magro suscitano risate e tenerezza. Alla proiezione del film "Il villaggio incantato" è seguita anche la presentazione della monografia "Atollo K: l'isola della presunta felicità. Laurel e Hardy nel loro ultimo film insieme. Con la sceneggiatura inedita di Piero Tellini" (Pioda Imaging Editore, 2019), curata da Enzo Pio Pignatiello, con raccolta di contributi e saggi di Sergio M. Grmek Germani, Maurizio Nichetti, Simone Santilli, Andrea Benfante.

Enzo Pio Pignatiello, Simone Santilli

36 Quai des Orfevres di Olivier Marchal (2004)

Cast: Daniel Auteuil, Gerard Depardieu, André Dussolier, Valeria Golino, Roscdy Zem, Daniel Duval, Francis Renaud, Mylène Demongeot

Giuseppe Previti

Robert Mancini, capo della Polizia di Parigi, sta per diventare direttore generale e come regalo d'addio chiede ai suoi uomini di arrestare i membri di una feroce gang specializzata in assalti ai portavalori. Ma in palio c'è anche la sua successione e questo scatena un altrettanto feroce lotta tra il capo della sezione antirapina Leo Wrinks e il capo dell'antibanditismo Denis Klein. Vrinks si fida di un informatore che in canmbio di informazioni sulla gang chiede l'impunità per un delitto commesso sotto i suoi occhi e Vrinks accetta ignorando però che una testimone ha visto che erano insieme sul luogo dell'omicidio. Tutto è stato predisposto per la cattura dei banditi ma un intervento maldestro di un Klein ubriaco e fuori di testa fa fallire il piano e per di più un poliziotto perde la vita. La banda verrà poi sgominata ma tutta la gloria va a Klein che si fa forte della testimonianza della donna che ha visto Vrinks con l'assassino e così Vrinks finisce in galera. La moglie di Vrinks rintraccia Sillen l'assassino latitante ma ancora una volta la macchina con cui sta portando Sillen a testimoniare viene tamponata da Klein e così la donna muore, ma il terribile poliziotto fa figurare che lei è stata uccisa da Sillen poi finito fuori strada e morto anche lui. Vrinks esce di prigione dopo sette anni e vuole vendicarsi, ma i suoi uomini sono stati o allontanati da Parigi o mandati via da Klein o andati via per non restare con lui. Vrinks si presenta all'annuale galà della polizia e sorprende da solo, potrebbe ucciderlo ma vede un uomo corroso dai suoi rimorsi e pieno di sensi di colpa e gli lascia la pistola perchè una volta tanto si comporti da uomo e si suicidi. Klein ovviamente non sta ai patti ma un provvidenziale intervento esterno provvederà a fare giustizia. Questo film è stato girato e ambientato a Parigi e prende il suo titolo dalla mitica sede della sede della polizia parigina situata lungo la Senna. Non per nulla il regista del film è Olivier Marchal, un ex-poliziotto che ha voluto rendere omaggio all'ex capo della polizia Christian Caron, ucciso in servizio. Un film interessante e molto sentito dal regista che avevamo conosciuto in *Gangster* da lui direttt in precedenza. Quando era in polizia aveva vissuto una vicenda simile a quella raccontata nel film, con un suo ex-collega ingiustamente accusato dopo uno scontro a fuoco con dei malviventi e condannato a vari anni di prigione. Il film vuole indicare quelli che sono i caposaldi della polizia in Francia: impegno di tutti, grande unità e collaborazione tra tutti, spirito di corpo e rispetto reciproco. Chi si comporta diversamente è malvisto ed è quello che capiterà a Klein che accecato dall'invidia e dalla sua voglia di arrivare al posto di capo a tutti i costi non esita a sabotare l'operazione che dovrebbe portare a sgominare una feroce gang disobbedendo al suo rivale Vrinks causando anche la morte di un agente. Ma Klein non si ferma davanti a nulla, il tema del film è anche questo rapporto personale tra i due colleghi, completamente dissimili, e divisi anche dall'amore per la stessa donna, quella che poi Vinks ha sposato. Se Klein è l'eroe del male, Vrinks è un romantico, un uomo coraggioso ma assai tormentato, pur se tutti l'apprezzano ritenendolo il sostituto ideale per il capo uscente. Ma anche lui sbaglia, nell'ansia della contesa con Klein compie dei passi falsi che pagherà amaramente, ma sentendosi dalla parte della ragione scontata la pena cercherà di farsi giustizia da se. E' un film forte, magistralmente diretto,

un autentico poliziesco visto dall'interno della polizia, facendoci vedere cosa pensano e come agiscono e reagiscono i poliziotti. Forse si fanno accumulare anche troppe disgrazie sul povero Vrinks e il finale in qualche modo vuole essere consolatorio ma rimane un ottimo film da vedere. Al successo della pellicola contribuisce la notevole interpretazione dei due protagonisti, un dolente Daniel Auteuil e un irruento Gerard Dèpardieu che aderiscono perfettamente anche visivamente ai loro personaggi. Come sempre il cinema francese si conferma maestro nel genere noir, con scene di azione e tonalità drammatiche ben azzeccate.

Giuseppe Previti

Carlo Marx e Antonio Gramsci meglio di Gesù

Per tanti buoni motivi

La vita non è che una lenta rimemorazione dell'infanzia. D'accordo. Ma quello che rende dolce questo rimembrare è che, nella lontananza della nostalgia, ci appaiono belli anche i momenti che allora ci sembravano dolorosi [...] Per questo siamo disposti ad accettare tutto ciò che ci ricorda gli orribili anni quaranta, ed è il tributo che paghiamo alla nostra vecchiaia. Com'erano le città a quell'epoca? Buie di notte, quando l'oscuramento obbligava i passanti a usare lampadine non a pila bensì a dinamo, come il fanale della bicicletta, che si caricava per frizione azionando spasmodicamente a mano una sorta di grilletto. [...] Di giorno la città era percorsa da reparti militari, almeno sino al 1943, quando in città c'era il Regio Esercito accasermato, ma più intensamente ai tempi della Repubblica di Salò, dove nelle metropoli passavano continuamente manipoli e ronde di marò della San Marco o di Brigate Nere, nei paesi più facilmente gruppi di partigiani, gli uni e gli altri armati sino ai denti. In questa città militarizzata [...] erano proibiti gli assembramenti [...] e se volevi mangiare pane non dico bianco ma non ributtante e fatto di segatura, dovevi pagare somme considerevoli al mercato nero. In casa la luce era fioca, per non dire del riscaldamento, limitato alla sola cucina. La notte si dormiva col mattone caldo nel letto [...] Ora non posso dire che tutto questo sia tornato, certo non integralmente. Ma comincio a sentirne il profumo. Tanto per cominciare ci sono i fascisti al governo. Non solo loro, non più esattamente fascisti, ma che importa, si sa bene che la storia si dà una prima volta in forma di tragedia e una seconda volta in forma di farsa. In compenso a quei tempi apparivano sui muri manifesti in cui si vedeva un nero americano ributtante (e ubriaco) che tendeva la mano adunca verso una bianca Venere di Milo. Oggi vedo in televisione volti minacciosi di negri smagriti che invadono a migliaia le nostre terre e francamente intorno a me la gente è ancora più spaventata di allora. Sta tornando il grembiule nero nelle scuole, e non ho nulla contro, meglio della T-shirt firmata dei bulli, salvo che avverto in bocca un sapore di madeleine imbevuta di tiglio e come Gozzano mi viene da dire rinasco, rinasco nel milnovecentoquaranta. Ho appena letto su un giornale che il sindaco leghista di Novara ha proibito che di notte, nel parco, si riuniscano più di tre persone. [...] vedo reparti dell'esercito, bene armati e con tute mimetiche, anche sui marciapiedi delle nostre città. L'esercito [...] fa operazioni di polizia. [...] Leggo articoli e odo discorsi assai simili a quelli che leggevo allora su La difesa della razza, che non solo attaccavano gli ebrei ma anche zingari, marocchini e stranieri in genere. Il pane sta diventando carissimo. [...] Calano le auto e riappaiono i Ladri di biciclette. Come tocco di originalità tra un po' sarà razionata l'acqua. Non abbiamo ancora un governo al Sud e uno al Nord, però c'è chi sta lavorando in questa direzione. Mi manca un capo che abbracci e baci castamente sulla guancia prosperose massaie rurali, ma ciascuno ha i suoi gusti.

(Umberto Eco, Rinasco, rinasco, nel milnovecentoquaranta, 2008, in Pape Satàn Alppe. Cronache di una società liquida, i Fari. La nave di Teseo, MI, 2016, pgg. 24/26)

Beati sono i santi/I cavalieri e i fanti/Beati i vivi, i morti/Ma soprattutto i risorti/Beati sono i ricchi/Perché hanno il mondo in mano/Beati i potenti e i re/E beato chi è sovrano/Beati sono i frati/Beate anche le suore/Beati i premiati/Con le medaglie d'oro/Beati i professori/Beati gli arrivisti/I nobili e i padroni/Specie se comunisti.

(Rino Gaetano, Le beatitudini, in Gianna e le altre, RCA Records, 1990)

Antonio Loru

Argomentiamo: *argoménto*, dal latino medievale *argumentum*, derivato di *arguĕre*, (forse della fine del XII secolo), in italiano *dimostrazione*, in sostanza il sostegno retorico-dialettico a quanto si afferma, il modo logico con il quale si sostengono le proprie ragioni, portare argomenti di prova, addurre, ovvero confutare argomenti altrui, ribattere con argomenti agli altrui argomenti, quando non siamo d'accordo, oppure essere d'accordo con le argomentazioni di altri, ancora: non avere argomenti a difesa delle proprie tesi oppure per confutare quelle d'altri, non avere argomenti per convalidare dialetticamente quanto si afferma, più semplicemente non saper spiegare. In logica sono celebri alcune forme di argomentazione, per es. l'*argomento aristotelico del terzo escluso*, l'argomento, detto più correttamente *paradosso di Zenone di Elea*, di *Achille e la tart*aruga, l'*argomento pseudo-logico di Anselmo e Tommaso*, detto *prova ontologica dell'esistenza di Dio*, ecc. Ma anche nel senso di pretesto, motivo, oppure materia, tema, proporre, trattare un argomento, l'argomento del tema, della lezione di oggi; in logica matematica gli argomenti sono particolari elementi di una funzione; Dante usa il termine anche nel significato di mezzo, espediente, rimedio. La storia, come hanno insegnato, passando per strade solo apparentemente diverse, ma percorrendo entrambi le piste difficili e faticose del ragionamento, Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Antonio Gramsci, e prima di loro Georg Wilhelm Friedrich Hegel e prima prima, e maestro di tutti, Giambattista Vico, la storia è storiografia, cioè la scrittura che di volta in volta fanno gli uomini, che hanno il potere di farlo, della storia, cioè di quelle cose che in realtà non esistono nel senso forte, solido, concreto, che danno le persone comuni, poco abituate alla riflessione sistematica alla parola *fatto/i*. Di questo sterminato insieme di oggetti che chiamiamo fatti storici, fanno parte i libri, le opere, i racconti, le fonti, quelle per così dire di prima mano, cioè quelle opera diretta di Gesù, Marx, Nietzsche, Gramsci, Hegel, Vico e compagnia, per restare nel nostro, e quelle di chi ha scritto di loro, per così dire di seconda mano, delle loro opere, rimaste o perdute, del loro pensiero, metafisico o particolare. Va da sé, almeno così a me pare, che più ci allontaniamo nel tempo, più è difficile stabilire l'autenticità o l'attribuzione di un'opera all'autore, vero o presunto; sulla bibliografia platonica, per fare un solo esempio, per secoli si sono affaticate le migliori menti ricercatrici d'Occidente e anche d'Oriente. Di Gesù, detto il Cristo, dal punto di vista della storiografia, non è del tutto certa neanche l'esistenza; è però certo che nel suo nome, papi, cardinali, vescovi, preti, diaconi, frati e suore, abbiano dato un significato, anche materiale alla loro vita, più o meno importante, più o meno prestigioso, fino al culmine del riconoscimento del prestigio sociale, molti secoli fa e ancora oggi, anzi oggi in particolare, non più come guide dello spirito, che l'Occidente ha altre divinità, ma più prosaicamente dell'economia e della politica, in Italia in maniera particolare. In definitiva, noi sappiamo con precisione assoluta cosa hanno detto e scritto Marx, Gramsci & Compagnia, non sappiamo nulla invece riguardo alla parola di Cristo, anzi abbiamo buoni motivi per credere che quello che attribuiamo al Nazareno sia invece farina del sacco di persone *ispirate* a cui in maniera violenta per secoli, e ancora oggi, certo in maniera più soft ma non meno subdola, siamo costretti, per convenienza o per bisogno a credere. E se il comunismo ha fallito nella realizzazione dei suoi principi ideali, figuriamoci il cristianesimo! Fallire significa non realizzare i fini, non raggiungere gli obiettivi, semplicemente per inadeguatezza dei mezzi o per l'utilizzo di mezzi inappropriati per il raggiungimento dei fini posti; o anche a causa della scelta dei soggetti, dei protagonisti ai quali storicamente è stato in buona per tanti, in cattiva fede per alcuni, affidato il compito di raggiungere la meta stabilita. Che però religione e scienza, fede e ragione, se vogliamo dirla all'antica, non mischino, non miscelino, siano chimico-fisicamente incompatibili, lo dice, non un sovversivo,

"Dio esiste e vive a Bruxelles" (2015) di Jaco Van Dormael

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

un comunista senza Dio, ma lo spirito cristiano forse più puro e gentile che ha espresso la nostra modernità, quel Blaise Pascal, matematico, fisico, scienziato, *spirito di geometria* tra i più chiari della storia occidentale, ma soprattutto *spirito di finezza* alla ricerca di-sperata del Dio di Abramo, Isacco e compagnia, un Dio oscuro, che si nasconde, che è, sono parole sue, *paradosso, scandalo*, ma soprattutto *assurdo*: *credo perché è assurdo*, e consigliava: *quando entrate in una chiesa a seguire il rito, lasciate il vostro cervello fuori, per poi riprenderlo all'uscita, diversamente se ascoltate con raziocinio le parole dell'officiante, se seguite con l'intelligenza umana la procedura, rischiate di uscire fuori di testa!* E poi, da quando i partiti comunisti sono spariti dal mondo occidentale e sono invece tornati in grande spolvero politico (e economico) i vescovi cattolici, e i politici dell'ultra-destra con i rosari sempre sulla fondina pronti alla pubblica estrazione, la situzione di quelle che un tempo si chiamavano classi subalterne è letteralmente precipitata, economicamente e culturalmente in genere. Che non ci sia nessun rapporto di causa-effetto tra le due cose? Io sono convinto che ci sia. Non facciamoci illusioni, i grandi cambiamenti, quelli epocali, non avvengono in 365 giorni, 5 ore, 48 minuti e 45 secondi, (l'anno solare o tropicale, quello siderale dura 20 minuti e 25 secondi di più), si deve ragionare in decenni. Il mondo che noi oggi conosciamo, come si dice nel nostro disgraziato Medio Campidano, è cominciato nella seconda metà degli Anni Ottanta del secolo scorso. Quest'anno comincia il terzo decennio del primo secolo del terzo millennio. Il mio augurio ai giovani è che possano conoscere, che si facciano promotori di un nuovo Illuminismo, che la *Ragione* guidi le loro scelte, ché se vorranno ancora affidarsi alla fede, comunque intesa, a papi, vescovi, a *preti d'ogni credo*, a *ogni loro impostura*, il futuro che li aspetta sarà anche peggiore di questo squallido presente. Ma come è cosa buona e giusta che sia, anche riguardo a Dio, sarà una risata che finalmente, lo seppellirà. È sempre l'umorismo che salva l'uomo dalle trappole della seriosità. Deve essere questo anche il punto di vista di Jaco Van Dame, magistralmente esposto in un film davvero delizioso, non saprei proprio quale altra parola usare per definire quest'opera geniale, traboccante di umorismo, ricco di trovate narrative scoppiettanti, *Dio esiste e vive a Bruxelles*, e dove se no? È un Dio che non sa fare niente, eccezion fatta combinare guai e infliggere sofferenze agli umani e alle altre sue creature, passare le giornate a bere birra (belga si suppone) a manetta, (ricorda il *Dio esiste e fuma Pall Mall* di François Cavanna?), mangiare cibo spazzatura, inveire contro il figlio J. C. (scappato di casa e allo stesso tempo *ubiquamente* in casa, in forma di soprammobile che prende vita solo in presenza della sorella minore Ea, Lui può! [l'interprete ha un cognome noto in Sardegna, si chiama David Murgia]), inveire e riempire di botte la figlia adolescente e ribelle Ea, (semplicemente geniale il nome), angariare la paziente moglie, Dea anche Lei ma raramente esercitante. Un film da vedere e rivedere. Con buona pace del Signore e dei suoi Ultras.

Antonio Loru

Teatro

Una banca popolare in teatro

I pesanti strascichi delle crisi creditizie approdano in palcoscenico e...oltre

Giuseppe Barbanti

Fare teatro, e portare in scena un nuovo allestimento guardando già alla prossima realizzazione di un'opera cinematografica dotata di propria autonomia, sotto il profilo creativo, sullo stesso tema. E' una delle novità, sicuramente fra le più interessanti, di *Una banca popolare* nuova produzione del Teatro Stabile del Veneto, andata in scena a cavallo fra fine 2019 e inizio 2020, firmata dall'avvocato e scrittore padovano Romolo Bugaro e diretta da Alessandro Rossetto alla prima regia teatrale con una nutrita filmografia alle spalle soprattutto in campo documentaristico, se si eccettuano due lungometraggi, *Piccola patria* e il recentissimo *Effetto domino*. L'allestimento, che ha debuttato al Teatro Goldoni di Venezia lo scorso dicembre, racconta la grande crisi bancaria e i suoi pesanti strascichi nel Veneto attraverso schegge di vicende di una contraddittoria umanità d'imprenditori e professionisti, che in qualche modo – spesso molto discutibile – sono riusciti a sottrarsi alle conseguenze del crac, sopravvivendovi, e di un unico banchiere, che ne è, invece, travolto. Bugaro va oltre questioni molto discusse negli ultimi anni, come le responsabilità politiche dei diversi governi italiani succedutisi nel tempo, e della Commissione Europea e quelle tecniche dell'istituto di emissione tenuto a vigilare, la Banca Centrale Europea per riportare il crac delle popolari venete – il più cospicuo, d'importo molto superiore a quelli che hanno coinvolto altri istituti di credito nel resto d'Italia - nella realtà in cui è maturato. Bugaro si muove su un versante inesplorato, quello dei "sentimenti" - chiamiamoli così – che agitano coloro che una qualche responsabilità nell'insorgere della crisi che ha messo in ginocchio decine e decine di migliaia di aziende e famiglie ce l'hanno. L'ambientazione prescelta per la pièce è la festa in una villa veneta con le musiche da ballo che non lasciano tregua per buona parte dello spettacolo. Il primo elemento che ci porta al futuro film è proprio il modo attraverso cui viene creato sul palcoscenico questo contesto dal regista Rossetto: sul fondo viene proiettato un ininterrotto flusso di suggestive immagini in movimento girate nelle due settimane che hanno preceduto le prove sulla terrazza di una vera villa veneta. Sul proscenio si consuma, invece, la partita fra cinque conoscenti in vario modo coinvolti nel crac, ad eccezione del medico Gianni Pirovano (Mirko Artuso), il solo a esprimersi in termini fortemente critici contro il frenetico attivismo, a posteriori rivelatosi fine a se stesso, che tanto anima il mondo imprenditoriale veneto. Gli altri personaggi invischiati nella crisi sono l'imprenditore Alessandro Corsato (Diego Ribon) – il solo, si scoprirà nelle ultime battute, a essere riuscito a farsi restituire dalla banca il controvalore di milioni euro di azioni, ora azzerate, prima del crac - e sua moglie Deda (Sandra Toffolatti), l'avvocato Cremonesi (Davide Sportelli) e l'imprenditore Bevilacqua (Valerio Mazzuccato). Le tonalità apparentemente distensive delle musiche da ballo fanno da contrappunto ai fastidiosi alterchi, percorsi da velenose allusioni, che segnano gli ulteriori sviluppi di una commedia destinata a concludersi con un lungo, qua e là un po' troppo ingombrante, monologo dell'ex presidente della banca liquidata, il fantomatico Carrer, interpretato da Fabio Sartor. Bugaro porta in scena il caos che si registra dopo l'implosione di un centro di potere: la disperata autodifesa dell'ex presidente Carrer , che si scaglia contro la mancanza di riconoscenza (sic!) da parte di imprenditori e professionisti al cui arricchimento aveva dato un contributo decisivo, si conclude con una citazione che richiama il finale del *Tartufo* di Moliere; là tutti i personaggi si scagliavano contro Tartufo dan-

foto di scena di Serena Pea

dogli dell'impostore, qui, invece dal filmato, non dal vivo, danno a Carrer del ladro. Lo spettacolo sarà ripreso nella prossima stagione e, comunque, avrà un futuro come lungometraggio sul grande schermo in una produzione della Jolefilm. "Si tratterà di di un lungometraggio in bianco e nero, sostanzialmente diverso nei suoi sviluppi, colpi di scena compresi, dalla commedia, al cui montaggio ci dedicheremo nella prossima primavera, rispettoso peraltro dello spirito che ci ha guidato nella realizzazione dello spettacolo – sottolinea il regista Rossetto - Questa scelta favorisce, infatti, una stilizzazione della vicenda, le fa acquistare una intensità che consente ai suoi sviluppi di andare oltre la dimensione di spazio e tempo in cui si consuma la storia della fine della Banca Popolare del Nord Est, facendo rinvenire nelle pieghe della vicenda tematiche di più ampio respiro"

Giuseppe Barbanti

Pinocchio

Paola Dei

Visionario, ieratico, magico, il Pinocchio di Matteo Garrone, non delude le aspettative e riesce a cavalcare in maniera perfetta i momenti di maggior realismo accanto a quelli fantastici e incantati. Con Roberto Benigni, perfetto nella parte di Geppetto, senza esagerazioni istrioniche, ci sono Massimo Ceccherini, altrettanto azzeccato nelle vesti della volpe, Rocco Papaleo, con il volto stranito, a interpretare il gatto, Gigi Proietti un Mangiafuoco che si lascia commuovere dalla volontà di Pinocchio di salvare uno dei compagni burattini.Altrettanto splendidi il grillo parlante interpretato da Davide Marotta che veste anche i panni della marionetta Pantalone. La Fata Turchina, che nell'indimenticabile Pinocchio di Comencini era interpretata da Gina Lollobrigida, qui é interpretata da Marine Vacth nel ruolo di fata adolescente e da Alda Baldari Calabria in quello di fata bambina. Massimiliano Gallo, altrettanto bravo e credibile é il Corvo Direttore del Circo, mentre Maria Pia Timo é la lumaca e Maurizio Lombardi il tonno. Pinocchio è interpretato da Federico Ielapi. Accanto a loro un cast di attori fantastici che sono riusciti a rendere l'opera indimenticabile. Co-sceneggiatore é Massimo Ceccherini, che ha dichiarato di essere rinato con Pinocchio, trovando grande sintonia con il regista. Prodotto da Archimede, Rai Cinema, Le Pacte, Recorded Picture Company e distribuito da 01 Distribution, il film riflette perfettamente la capacità del cineasta Romano, di rappresentare l'aldiquà e l'aldilà riuscendo a trasfigurare le storie ci permette di sognare insieme ai protagonisti del film. Il suo invito é quello di riappropriarci dell'autentico potere creativo senza fuggire l'invisibile e il magico ma abbandonandosi ad esso attraverso una fitta rete di metafore e simboli. La storia, soprattutto nel finale, evoca il desiderio degli uomini di avere un'anima e la fatina rappresenta la Madre di tutti, sempre pronta a sorreggere nei momenti di maggior sconforto, che custodisce la vita di Pinocchio, accanto al falegname Geppetto, che evoca San Giuseppe. Una storia importante girata con espedienti della macchina da presa d a grande maestro, tanto che riusciamo a cogliere anche gli odori del legno, la sensazione di freddo dentro alla balena, a vivere gli sbadigli della lumaca e il pensiero del grillo parlante. Ogni personaggio é connotato da caratteristiche psicologiche particolari, tanto da formare un bestiario delle tipologie che rappresentano le metafore di concetti o di qualità che esulano dal personaggio stesso ma di cui il personaggio si fa simbolo. Ecco allora la paura, la saggezza, l'incoscienza, la gioia, il perdono, la gioia. Contrariamente a quanto fece Comencini, Matteo Garrone sceglie di togliere ogni espressività nel volto di Pinocchio fino a quando non sarà dotato di un'anima e diventerà bambino. Deliziosa la scena in cui Geppetto

felice esce di casa e dice a tutti che gli è nato un figlio, come lo é quella in cui la fatina chiede a Pinocchio di raccontarle cosa gli è accaduto e lui racconta una sfilza di bugie mentre il naso gli si allunga sempre di più. Garrone per realizzare le immagini che aveva in mente, ispirate soprattutto alla pittura dei Macchiaioli e ai disegni di Enrico Mazzanti, che collaborò con Collodi, ha cercato Pietro Scola Di Mambro, concept artist insieme allo storyboardista Giuseppe Liotti che hanno dato vita al progetto connotandolo anche delle loro influenze fumettistiche. In una intervista città su Fumettologica i due artisti raccontano come sono venuto a contatto con Matteo Garrone e con il cinema. Raccontano la loro esperienza nello storyboard. Liotti aveva già collaborato con Garrone per Reality, Garrone ne rimase entusiasta e gli propose di collaborare anche a Pinocchio interrotto per Dogman. A chi chiede loro cosa desiderasse il regista romano rispondono:
Liotti: Negli storyboard gli interessava la dinamica dell'azione. Garrone è pittore e operatore della steadycam, quindi il colpo d'occhio non gli manca e si può permettere di improvvisare sul set. Aveva bisogno – credo – di risolvere dinamiche anche di sceneggiatura. Tranne alcune esigenze specifiche, i movimenti della camera non sono molti. Sta dentro l'azione, la sua cinepresa è quasi invisibile, sta lì con gli attori.
Scola Di Mambro: Matteo si fida e affida alle persone con cui sta lavorando, così da far nascere una vera collaborazione che ti porta a dare il massimo per il progetto. Ho lavorato per lo più a contatto diretto con lui nel suo studio e lo scambio di idee era continuo. A volte tirava fuori un libro d'arte per farmi vedere un'immagine di un quadro, altre volte gli facevo scoprire io dei graphic novel che non conosceva.
Grazie all'azzecatissimo cast ed ai collaboratori il Pinocchio di Garrone rimarrà nella storia del cinema come una delle interpretazioni e delle regie meglio riuscite nella storia del cinema.

Paola Dei

E' possibile ascoltare in podcast su DdCR | Diari di Cineclub Radio la recensione: https://bit.ly/35mOOoz

Hammamet di Gianni Amelio

...ho sempre creduto che il potere assoluto sia la realizzazione più alta e più complessa dell'essere umano e che per questa ragione riassuma forse ogni sua grandezza e miseria.
Gabriel Garcia Marquez

... bisogna allontanarsi dall'isola per vedere l'isola, e che non ci vediamo se non ci allontaniamo da noi, Se non ci allontaniamo da noi stessi...
José Saramago

Tonino De Pace

In *L'autunno del patriarca* romanzo del 1975 che il genio creativo di Gabriel Garcia Marquez diede alle stampe dopo il grande successo del precedente *Cent'anni di solitudine* e con il quale intendeva affrancarsi da questo sia per intenti, sia per scrittura, lo scrittore colombiano ha inventato la figura di un despota, ormai isolato dal mondo, attorniato da uno stuolo di fedelissimi adulatori. Nel giorno della sua morte i cittadini irrompono nel palazzo e scopriranno i luoghi da dove il dittatore amministrava il suo potere incontrastato. Il personaggio del romanzo non ha nome ed è chiamato il Presidente. Il romanzo è il racconto di un crepuscolare declino, di un potere ormai offuscato, perduto in una irrimediabile solitudine e solo la morte potrà restituire al dittatore il volto umano del potere, la morte che, come insegnava Pasolini, crea il montaggio definitivo della vita. *Hammamet*, il film di Gianni Amelio, che tra vero e falso riscostruisce gli ultimi mesi della vita di Bettino Craxi, ha molte affinità con questo straordinario e sperimentale romanzo di Marquez. Innanzitutto in questa specie di anonimato che spinge verso una interpretazione universale del personaggio protagonista del film. Il protagonista, un politico malato e rabbioso, vero leone in gabbia, consapevole delle sue colpe, che amministra ancora un potere magnetico sulle persone e, nonostante tutto, è ancora in grado di impaurire e quindi di essere degno di rispetto, magari forzato e non autentico, ma ancora oggetto di una considerazione che proviene dalla sua storia, non ha nome, è chiamato "il Presidente". Nella sua villa-fortino di una Tunisia vera, ma scenario e fondale della tragedia, il Presidente vive la sua malattia, il suo calvario personale, attorniato dalla famiglia, la figlia Anita, la moglie rediviva dopo anni di separazione e di indifferenza, a volte il figlio, che vive in Italia, succube e vittima della gigantesca presenza del padre. Dentro tutto questo c'è il recente passato fatto di storia politica italiana, i processi, i giudici, le confessioni, le verità mai dette, l'incapacità di mantenere relazioni amichevoli come una specie di prezzo da pagare in cambio di un potere incontrastato. Vincenzo, l'amico operaio diventato un suo fedelissimo e ora suo contestatore, suicida per non pagare le colpe di una connivenza. Fausto il figlio di Vincenzo, schiacciato dalle colpe del padre e accusatore del Presidente che lo ospita nella sua villa,

non per magnanimo comportamento, non per ricambiare la benevolenza del padre, ma per utilizzare la sua "ingenuità", lasciare un testimone della sua verità e Fausto, oppresso da queste confessioni non ha futuro, non ha speranze. C'è, in tutto questo, lo sconforto di una silenziosa contemplazione della dissoluzione, di una centralità che non c'è più, che non lo riguarda più. È perfino finita la curiosità morbosa dell'uditorio, non ci sono più i giornalisti dietro la porta ad attendere, ansiosi, le notizie del Presidente malato. Un Presidente che ha il volto (ir)riconoscibile di Pierfrancesco Favino, genio di mimetizzazione e vero camaleonte dello spettacolo che dopo il Buscetta di Bellocchio, compie un altro capolavoro d'attore nella sua trasformazione fisica, vocale e gestuale e perfino nelle posture, regalando l'originalità naturale del personaggio attraverso quelle forme che sembrano restituire la nitidezza della contemporaneità. Amelio ripercorre comunque non la storia d'Italia degli ultimi anni, Amelio fa il regista e ad un regista non può essere chiesto di essere né uno storico, né un commentatore politico e *Hammamet* non è un film, come si diceva un tempo, di impegno civile, non è neppure una biografia, né parziale, né limitata nel tempo e si sbaglia perfino a chiamarla ricostruzione di un periodo. *Hammamet* si inserisce perfettamente nella cinematografia del regista calabrese e costituisce un ulteriore tassello di quella lunga marcia che l'autore va facendo da quando è uscito il suo primo film, un po' come per Clint Eastwood, il suo cinema ha sempre costituito una ricerca della e sulla figura paterna, amorevole e sbagliata, in fuga e malata, sola e disperata. Da sempre il suo cinema, più antico o più recente, ha ruotato attorno a questo tema che Amelio ha affrontato sotto varie e mutevoli prospettive, alla ricerca di una soluzione, alla ricerca di risposte alle sue domande, alla ricerca di una figura ideale che possa chiudere il cerchio e considerare conclusa la ricerca. Se scorriamo la sua filmografia il tema del padre è una costante e *Hammamet* ne costituisce un altro punto d'arrivo. Quanti padri in questo film: il Presidente è un padre, ma anche Vincenzo è un padre, poi c'è il padre del Presidente che è Omero Antonutti, il padre già padrone per antonomasia, forse qui alla sua ultima apparizione. Il movimento ellittico, quasi un'orbita, che Gianni Amelio compie attorno alla figura del suo protagonista è posta in relazione alla finalità di scoprire l'origine della paternità mancata del nostro Paese con la consapevolezza dell'oggi. Non c'è rabbia nel cinema di Amelio, non c'è più da *Lamerica*, altro film nel quale la ricerca di un padre resta un sottotesto per una nazione intera, ma soprattutto idealmente ritrovato, per i due faccendieri senza scrupoli, in Spiro. Un altro personaggio che sta per chiudere l'esistenza nella più assoluta e dimenticata solitudine, in fondo così vicino, nonostante tutto, a questo Presidente che vive in Tunisia che tra agiatezze e possibilità economiche

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

vicino alla fine della sua vita terrena nell'angosciosa solitudine che il potere gli ha consegnato. E allora *Hammamet* per proprietà transitiva diventa un film sul potere (paterno), una ampia e meditata riflessione sul potere e sul suo prezzo, sul valore del potere nel mercato della poli-

tica. Un bene immenso fino a quando ne gestisci la borsa, oggetto di una svalutazione assoluta e quindi un bene del tutto privo di valore, quando quei cordoni restano chiusi. Diverso, invece, il valore sentimentale della paternità familiare che va ben oltre il tempo effettivo della vita, un valore che resta solido nel tempo e non conosce svalutazione. L'incontro tra il Presidente e il padre sul tetto del Duomo di Milano non è solo wendersiano, laddove lo sguardo si fosse potuto allargare sulla amata città lombarda, ma sintetizza il tragitto e il transito, l'irredimibilità delle colpe, ma anche la solidità dei sentimenti paterni. Amelio ha voluto essere anche padre ed è su questa controversa figura che il suo percorso artistico trova, da sempre, la soluzione alla naturale inquietudine dell'artista. *La tenerezza*, *Le chiavi di casa*, *Ladro di bambini*, *Così ridevano*, *Colpire al cuore*, quanti padri hanno popolato le sue immagini e quante forme ha assunto la sua riflessione e *Hammamet*, senza diventare l'approdo definitivo, vive in questa dimensione e non intende confrontarsi con la storia, e se lo fa ciò accade sempre nell'ottica di una paternità sbagliata, non in quella di un'analisi politica del tempo, non in funzione della storia, non in rapporto ad una interpretazione storico-politica-sociale degli anni '90. Non è questo il compito che Amelio si è dato. La figura di Craxi è il grimaldello per entrare in un privato inaccessibile in cui domina la gigantesca e contrastata figura di un politico con molte ombre e poche luci, un politico che resta un padre nella sua solitudine, in un finale di partita che prescinde da ogni vera o presunta ruberia, da ogni intrigo di potere, da ogni sogno infranto e da ogni sguardo della storia. Amelio ha raccontato la solitudine di un padre che si incrocia con la solitudine della fine del potere, uno sguardo all'isola, mentre l'isola si allontana.

Tonino De Pace

Abbiamo ricevuto

Sandro Ambrogio, l'ultimo dei "cinéphiles"

Allo stesso modo con cui, nella storiografia generale, sarebbe difficile muovere ulteriori passi avanti senza il sistematico apporto, spesso oscuro e disinteressato, di quella locale, anche per quella del cinema risulta prezioso e attraente, quando si verifica, prendere le mosse dai contributi particolari riferiti a specifiche aree geografiche. Tanto più quando queste abbiano a riferirsi, ad esempio, alle attività di organizzazione e promozione della cultura filmica e delle stesse attività sistematiche di proiezione di testi, come fa, sottraendosi con discrezione al ristretto novero limitante delle sillogi in chiave "io lo conoscevo bene" questo *Sandro Ambrogio, l'ultimo dei "cinèphiles"*, che Aldo Vigano e Massimo Marchelli (che attualmente la presiede) hanno assemblato per la Sezione Ligure Critici Cinematografici del SNCCI. Concorrono polifonicamente a rievocare la figura del singolarissimo animatore culturale ed elaboratore selettivo di tendenza critica, scomparso nel 2017, con diversi accenti e differenziati punti di vista, oltre naturalmente ai curatori, Adriano Aprà e Anna Laura Messeri, Baldo Vallero e Fabio Carlini, Ferruccio Giromini e Francangelo Scapolla, Luca Viganò e Marcello Becher, Marco Giusti e Marco Sciaccaluga, Nuccio Lodato e Oreste De Fornari, Piero Pruzzo e Renzo Trotta, Sergio Grmek Germani e Tatti Sanguineti. Ne esce la rievocazione, inevitabilmente nostalgica quand'anche condotta "a cuore fermo", di un'epoca davvero magica per la diffusione del cinema che contava, e meglio ancora che avrebbe dovuto contare di più, quello americano classico, allora non unanimemente sulla cresta dell'onda. Ovvero quella in cui la concomitanza, per limitarsi alle esperienze più significative, del "Centrale" e poi del "Filmclub Filmstory" di Genova e del "Filmstudio 70" di Roma, del Movie Club di Torino, della Cappella Underground di Trieste e del Cineclub Brera di Milano, dette luogo a una molteplicità di iniziative, influenze, competitività e scambi (anche di copie brave e introvabili, alla faccia dell'allora pratica inutilità delle cineteche ufficiali...) che non avrebbero trovato né immediato seguito né equivalenti esperienze successive.

(n.l.)

Sandro Ambrogio, l'ultimo dei "cinéphiles"
Gruppo Ligure Critici Cinematografici SNCCI

Radio Amiche di Diari di Cineclub

Radio Brada, Radio Sardegna Web, Radio Venere Sassari, Unica Radio, Diari di Cineclub Radio

CULT FICTION
È MEGLIO DEL 3D

Unica Radio

www.unicaradio.it/wp/

RADIO SARDEGNA WEB
www.radiosardegnaweb.com

www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com/

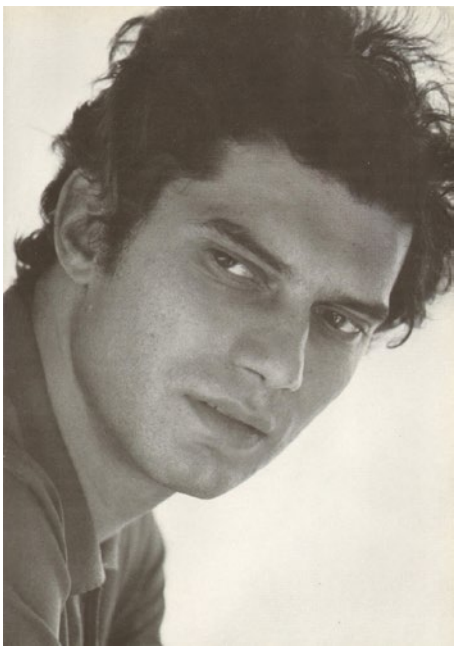
radio venere
... Solo grandi successi!!!

www.radiovenere.com

Poetiche

Mi sono innamorato di te

(1962)



Mi sono innamorato di te
Perché
Non avevo niente da fare
Il giorno
Volevo qualcuno da incontrare
La notte
Volevo qualcosa da sognare
Mi sono innamorato di te
Perché
Non potevo più stare solo
Il giorno
Volevo parlare dei miei sogni
La notte
Parlare d'amore
Ed ora
Che avrei mille cose da fare
Io sento i miei sogni svanire
Ma non so più pensare
A nient'altro che a te
Mi sono innamorato di te
E adesso
Non so neppur'io cosa fare
Il giorno
Mi pento d'averti incontrata
La notte
Ti vengo a cercare

Luigi Tenco

Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

DIARI DI CINECLUB RADIO

Il grande cinema alla radio

radio brada

Radio Brada

Canale di Diari di Cineclub

www.radiobrada.com/diaridicineclub

Ultimi programmi andati in onda

"Pinocchio" (2019) di Matteo Garrone. Recensione di Paola Dei 07:14

"ARTE E TEATRO " Rubrica a cura di Paola Dei 1 puntata 07:14

"Jo Jo Rabbit" (2019) di Taika Waititi. Recensione di Maria Rosaria Capozzi 05:09

"Un giorno di pioggia a New York" (2019) Woody Allen. Recensione di Paola Dei 07:09

"QUADERNI LETTERARI" con Ennio Bazzoni conduce Maria Rosaria Perilli 26:48

"Sorry we missed you" (2019) di Ken Loach Recensione di Maria Rosaria Capozzi 04:23

"La dea fortuna" di Ferzan Özpetek. Recensione di Maria Rosaria Capozzi 02:52

Diari di Cineclub YouTube

www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-youtube

Stanlio & Ollio sul canale Diari di Cineclub You Tube

Diari di Cineclub sostiene il progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio": salviamo le versioni italiane dei film di Laurel & Hardy! recuperare e restaurare, grazie alle nuove tecnologie, il patrimonio filmico della coppia in versione italiana con l'obiettivo di realizzare un'esauriente collana di opere restaurate in DVD e Blu-ray e di favorire un ritorno in pellicola, restituendole, con una veste rinnovata, alla memoria collettiva.
Promotori dell'iniziativa Enzo Pio Pignatiello e Simone Santilli già noti agli amanti di Stanlio e Ollio e ai lettori di **Diari di Cineclub**.

Diari di Cineclub Radio

DdCR | Diari di Cineclub Radio

È un'emittente radiofonica in podcast collegata al periodico di cultura e informazione cinematografica **Diari di Cineclub**

Ascolta DdCR in podcast dove e quando vuoi sul nostro sito: www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/radio-diari-di-cineclub-roma
Avviso per chi vuole collaborare

In podcast su www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio, stiamo organizzando rappresentazioni o letture (critica cinematografica, interviste, presentazioni libri, teatro civile, ma non solo) che vengono registrate per essere poi scaricabili da questo sito web. Se siete interessati/e a partecipare come autori dei diversi interventi, potete inviare una mail a: diaridicineclub@gmail.com

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità - Venerdì 5 giugno 1959

In attesa di un impegno del governo

Sospesa la chiusura delle sale cinematografiche

La crisi che soffoca questo settore - E' urgente la necessità di un alleggerimento fiscale, specie per i centri minori e per la periferia - Un « mea culpa » doveroso

Mino Argentieri

La giunta nazionale della Associazione Nazionale esercenti cinema (ANEC) ha deciso di invitare le organizzazioni regionali a soprassedere temporaneamente alla decisione di chiudere le sale cinematografiche dall'8 al 14 giugno, in vista del prossimo incontro col ministro Tambroni, che avrà luogo il 9 corrente. In un primo incontro il ministro ha promesso il suo interessamento alle richieste presentate dalla categoria degli esercenti, che com'è noto chiedono la soppressione delle tasse erariali e comunque l'alleviamento dell'eccessivo peso fiscale che grava sugli esercizi cinematografici. Le tasse infatti uccidono il cinema. Non vi è esercente cinematografico o cineasta che non sia convinto di questa elementare verità. Ci sembra addirittura inutile ritornare su tabelle comparative, per avvalorare l'esattezza di una opinione largamente diffusa e suffragata da statistiche, che dimostrano come lo Stato se, da un lato, concede all'industria cinematografica — attraverso l'erogazione di alcuni miliardi — premi e sovvenzioni di varia specie, dall'altro, si riprende, con un piovoso sistema fiscale, più di quello che ha versato. Il fenomeno, pur differenziandosi nelle linee particolari, non riguarda soltanto il nostro paese. Altre nazioni, la Francia e l'Inghilterra, per esempio, lamentano lo stesso controsenso; prova ne sia che recentemente, a Londra, i parlamentari laburisti e liberali hanno deciso di mettere una pietra sul passato e di chiedere l'abolizione della tassa sullo spettacolo, e che nell'assemblea dell'Unione Internazionale dell'esercizio, tenutasi a Cannes in coincidenza con le manifestazioni del festival, è stato votato un ordine del giorno, in cui si chiede la soppressione totale delle tasse erariali sul cinema. II malanno non è trascurabile, ne ci consola la considerazione che noi italiani non siamo più unici a soffrirne. Per porvi un rimedio, da parecchio tempo, sono state proposte misure legislative di vario tipo, che, per una ragione o per l'altra, non hanno avuto alcun esito. Oltre un anno fa, si è giunti persino a uno sciopero delle sale cinematografiche, che se ha suscitato l'interesse della stampa e dell'opinione pubblica per le sorti dell'esercizio, non ha accelerato la soluzione del problema.

Molti interrogativi

Di nuovo, in questi giorni, la minaccia di un'agitazione simile a quella che ebbe luogo nel '58, è tornata a pesare sul capo delle autorità addette alla direzione dello spettacolo, e l'ANEC, l'organizzazione degli esercenti ha alzato la voce, per invocare la soppressione della tassa erariale sugli incassi. Solo le vaghe promesse del governo hanno per ora scongiurato la chiusura. La rivendicazione è abbastanza chiara nelle sue finalità e segna apparentemente un passo in avanti rispetto alle precedenti sollecitazioni, relative a un graduale sgravio fiscale. In linea di principio, la richiesta non sarebbe rigettabile se fosse inserita nel quadro di una legge volta a liberare l'attività cinematografica da qualsiasi genere di intervento statale; qualora, cioè, essa fosse accompagnata dall'abbandono della politica dei cosiddetti «premi», che ha influito in maniera decisiva, insieme con le pressioni esercitate da una censura ottusa, sullo scadimento qualitativo del film nazionale. Presa a sé stante e nei termini in cui è definita, la proposta della ANEC solleva molti interrogativi, poiché alla resa dei conti, la esenzione indiscriminata del pagamento delle tasse erariali si tradurrebbe in vantaggi a prevalente beneficio dei grossi esercenti, ovvero coloro che hanno avvertito, in misura ridotta, il contraccolpo della crisi determinata (in parte, s'intende) dallo sviluppo della televisione. A i piccoli proprietari di cinematografi fanno affidamento su incassi irrilevanti e instabili e praticano prezzi oscillanti fra le 100 e le 151 lire, non rimarrebbe cosi che l'amara soddisfazione di usufruire di un sollievo pari a quello, di cui godrebbero quanti invece, per realizzare maggiori utili, hanno attuato un progressivo aumento dei prezzi, sino a toccare le punte, iperboliche delle «prime visioni», le quali, com'è risaputo (soprattutto nelle grandi città) superano le 600 lire. A prescindere, comunque, dalla niente affatto equa ripartizione dei benefici, l'abolizione della tassa erariale rischia non solo di portare acqua al mulino degli esercenti più forti, ma di trasformarsi in un incoraggiamento alla concorrenza che la produzione americana pratica nei riguardi dei prodotti italiani. Il legame, anche se dovutamente dissimulato, fra esercizio di prima categoria e film di provenienza statunitense, in realtà esiste proprio perché il prodotto americano che domina i circuiti più importanti e la rete delle sale di prima visione; di modo che la liberazione indiscriminata degli oneri fiscali si tramuterebbe in un incitamento a seguire la strada percorsa finora e in un danno per i film italiani, che stentano ad affermarsi nei circuiti di serie A. Invece sempre più ci sentiamo vicini al disegno legislativo elaborato dagli onorevoli Bottonelli e De Grada, appartenenti al gruppo parlamentare comunista; disegno questo, che prevede l'esenzione completa delle tasse erariali per le sale che totalizzano un incasso non superiore alle 30.000 giornaliere, e che presuppone un abbattimento di 25.000 lire per quei cinematografi, che pur superando in borderò le 30.000 lire quotidiane, mettano in vendita biglietti con un prezzo che non oltrepassi le 130 lire. Ne deriva che, in tale modo, i veri beneficiari del provvedimento sarebbero i parenti poveri dell'esercizio, i quali costituiscono oggi la stragrande maggioranza dei possessori di sale cinematografiche, e, per via mediata, i film italiani, che dei circuiti minori rappresentano un po' il pane e il sale. Ai di là della suddivisione sopra tracciata, sarebbe, a nostro avviso, auspicabile l'applicazione di alleggerimenti fiscali proporzionati, si da colpire laddove ciò si rende necessario. Sappiamo a priori che il punto di vista da noi esposto non sarà condiviso dai dirigenti dell'ANEC, ma non ce la sentiamo davvero di plaudire a un espediente, che se ha presa demagogica, non nasce a celare, a lungo, una contraddizione scoperta.

DA CAVOUR A GARIBALDI E' finita la tratta degli schiavi sulle coste della Sierra Leone?

Sospesa la chiusura delle sale cinematografiche

La televisione

L'*embrassons nous* sollecitato dai grossi esercenti è tutt'altro che sincero e disinteressato; c'è da sperare che nell'ingannevole trabocchetto non cadano quelle forze economiche, che hanno già pagato abbondantemente il prezzo di un indirizzo, il quale finora ha risparmiato molte scottature ai parenti benestanti dell'esercizio e ha permesso che, per sete di speculazione, alcuni settori del mercato si gonfiassero artificiosamente, mentre altri versano in condizioni semicoloniali. Pensiamo ai 2000 centri, in cui il cinema arriva occasionalmente o non è mai arrivato, contro i quali si ergono la ramificata organizzazione delle sale parrocchiali e l'irrazionale e pletorica espansione di locali di prima visione allestiti, senza alcun criterio di preveggenza e di effettiva necessità alla vigilia dell'avvento della TV. Pensiamo, inoltre, alle difficoltà che certi speculatori hanno incontrato, allorché i loro piani sono stati sconvolti dalla diffusione della televisione, ma il destino di chi ha fallito l'avventura non ci interessa, ne ci muove a compassione. Dovrebbe essere buona regola di ogni commerciante o imprenditore, che ha sbagliato, promuovere il mea culpa e tirarsi in disparte, ma in Italia le cose procedono secondo dettami paradossali, si cerca sempre e comunque di far ricadere sulle spalle degli altri i frutti della propria avventura o di spremere, sino all'inverosimile, le vittime di un sistema, che, senza appositi puntelli, s'infrangerebbe clamorosamente.

Mino Argentieri

Anni Dieci, il cinema italiano diventa maturo!

Film storici, commedie e pellicole legate d'attualità alla realtà invadono gli schermi

Pierfranco Bianchetti

Alla fine del IX secolo arrivano in Italia i primi apparecchi Lumière e il cinema italiano muove i suoi primi passi. I nostri registi sono subito attratti più dal film a soggetto che dalla cronaca filmata degli eventi nazionali. Nel 1905 viene realizzato da Filoteo Albertini *La presa di Roma, XX settembre 1870* per commemorare il trentacinquesimo anniversario dell'evento storico. Altri autori, Mario Camerini, Luigi Maggi, Giovanni Pastrone ed altri ritengono il dramma in costume il più consono ad essere apprezzato dal pubblico italiano sul grande schermo. Nel 1908 Maggi firma *Gli ultimi giorni di Pompei*, tratto dal romanzo dello scrittore inglese E.G. Bulwer-Lytton, un film che ottiene un grande successo non solo in Italia, ma anche all'estero. Dal 1911 sulla base dell'esperienza positive riscontrate in altri paesi europei, l'industria cinematografica si sviluppa e si consolida proprio grazie al lungometraggio che offre la possibilità di interagire con la letteratura. Si forma così una generazione di validi soggettisti, sceneggiatori, registi e attori, che insieme alle prime campagne pubblicitarie sono in grado di consolidare e aumentare il numero degli spettatori cinematografici e il filone storico è ormai quello più apprezzato dal pubblico. Nel 1911 Francesco Bertolini e Adolfo Padovan girano *Inferno*, prodotto dalla Milano Films, mentre nuovi autori come Enrico Guazzoni della Cines e Giovanni Pastrone dell'Itala, emergono in particolare nel genere storico. *La Gerusalemme liberata*, 1911 e *Quo vadis?*, 1913 di Guazzoni; *La caduta di Troia*, 1911 di Pastrone e Romano Borgnetto, spopolano gli schermi. Nel 1914 è la volta di *Cabiria* ancora per la regia di Pastrone, un kolossal che vede la collaborazione del nostro poeta più amato, Gabriele D'Annunzio. Il film costituisce probabilmente il punto più alto artisticamente del cinema muto italiano per le scenografie, la messinscena teatrale, le sequenze e le inquadrature moderne e originali. Il regista è il primo ad utilizzare accorgimenti tecnici e di narrazione davvero efficaci che contribuiranno alla fortuna del genere in costume. Guazzoni sarà autore anche di numerose opere sulla Roma imperiale, tra le quali *Marcantonio e Cleopatra*, 1913 e *Fabiola*, 1918, mentre Nino Oxilia firmerà *Giovanna D'Arco* e *In hoc signo vinces*, entrambi del 1913. Non da meno è Mario Caserini, regista di *Nerone e Agrippina*, 1914 e Mario Corsi e Giulia Cassini-Rizzotto autori di *Leonardo da Vinci*, 1919. In questa stagione florida del cinema italiano si affermano anche altri filoni come il "cinema in frac", ambientato sullo sfondo di ville e salotti del mondo borghese altolocato incentrato in storie di passioni, amori, morte e ricchezza che tanto piace al pubblico della sale soprattutto nel corso della prima guerra mondiale. Un modo per evadere e svagarsi dalle difficoltà sociali ed economiche prodotto dal conflitto. Tra i film più celebri del genere spiccano anche *Ma l'amor mio non muore!*, 1913 di Mario Caserini con la diva Lyda Borelli e Mario Bonnard; *Sangue blu*, 1914 e *Rapsodia satanica*, 1917 di Nino Oxilia; *La donna nuda*, 1914 e *La falena*, 1916 di Carmine Gallone; *Il fuoco*, 1915 e *Tigre reale*, 1916 di Giovanni Pastrone e *La serpe* e *La piovra*, 1919 di Edoardo Bencivegna interpretati dalla diva Francesca Bertini. Un altro filone in grado di suscitare l'interesse del pubblico è il poliziesco- avventuroso. *Il treno degli spettri*, 1913 di Caserini; *Tigris*, 1913 di C. Dénizot e soprattutto diversi serials realizzati ed interpretati da Emilio Ghione tra il 1917 e il 1917 nei panni di *Zala-Mort*, ottengono grandissimo successo. Accanto a questo cinema di pura fantasia nasce però anche un genere più legato alla realtà, alla cronaca. Di ambientazione siciliana proletaria e contadina sono alcuni drammi interpretati dagli attori della compagnia teatrale diretta da Giovanni Grasso come *La solfara*, *Un dramma alla masseria* e *Feudalismo* prodotti nel 1912 dalla Roma Film. L'anno successivo sarà poi la volta del celebre *Sperduti nel buio* diretto da Nino Martoglio e Roberto Danesi ed interpretato da Giovanni Grasso, Maria Carmi e Virginia Balistreri, mentre nel 1915 usciranno nelle sale due pellicole dirette da Gustavo Serena, tratte dai drammi di Salvatore Di Giacomo: *Assunta Spina*, una delle migliori interpretazioni di Francesca Bertini e *A San Francisco*. Ben presto però il cinema italiano entrerà in una profonda crisi produttiva e finanziaria proprio quando il nascente regime fascista sta per prendere il potere sconfiggendo la democrazia liberale.

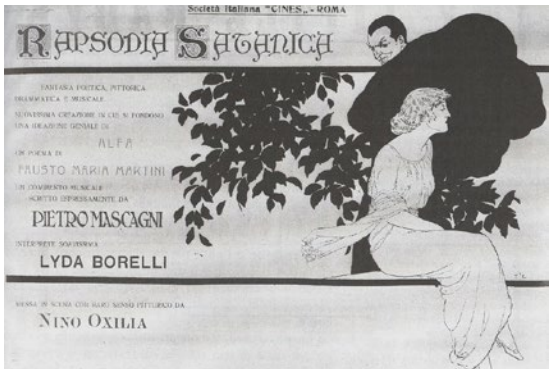
"Marcantonio e Cleopatra" (1913) di Enrico Guazzoni

"Quo vadis?" è un film del 1913 diretto da Enrico Guazzoni

"Cabiria" (1914) Visione del terzo secolo a.C., di Giovanni Pastrone

"Fabiola" è un film del 1918 diretto da Enrico Guazzoni

"L'Inferno" (1911), di Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro e Adolfo Padovan



"Rapsodia satanica" (1917) di Nino Oxilia

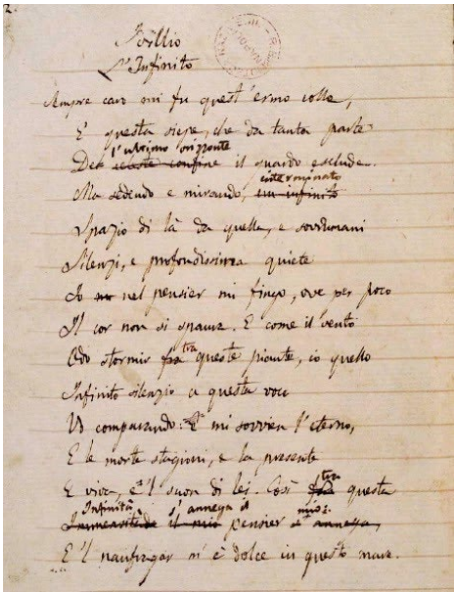
Pierfranco Bianchetti

Il giovane favoloso

Avere 200 anni e non dimostrarli. L'infinito di Leopardi

Giacinto Zappacosta

Fa parte della nostra storia personale e collettiva, almeno di quelle generazioni aduse a memorizzare sonetti, composizioni poetiche di ogni tipo, passi danteschi. Qualche docente si spingeva al punto di imporci, senza che questo suscitasse in noi scandalo o riprovazione, fatte salve, ovviamente, le naturali imprecazioni di ogni studente alle prese coi compiti a casa, di mandare a memoria i lirici greci e i principali poeti latini. Ma quel pomeriggio fu davvero particolare. Eravamo nei primi anni Settanta, in una qualsiasi scuola media. L'assenza dalle lezioni, causa stato febbricitante, mi privò della spiegazione in classe, della indispensabile parafrasi e del necessario commento utili a capire ed interiorizzare il testo. Eppure, come milioni di miei coetanei, a sera inoltrata, ero in grado di recitare, tutto d'un fiato, *L'infinito* di Giacomo Leopardi, il più grande poeta dopo Dante Alighieri. L'idillio, così complesso, intimamente avvertito e vissuto dall'autore, reso in endecasillabi sciolti, entrava di prepotenza nell'animo nostro, permanendovi e sedimentando in proficui sforzi mnemonici. Fino a quando, con una certa emozione, l'immancabile gita scolastica a Recanati ti poneva di fronte, inaspettatamente, a quella iscrizione già così familiare: *Sempre caro mi fu quest'ermo colle*. I duecento anni dalla composizione di una delle più celebri poesie leopardiane non sono passati inosservati. E, per una volta, c'è da rallegrarsene. Il cinema, da parte sua, ha reso omaggio a Leopardi con un film di pregio, *Il giovane favoloso* di Mario Martone, nel quale Elio Germano, con brillante esito, interpreta il poeta marchigiano. La pellicola si sottrae con sapienza al rischio, sempre presente, di sdrucciolare in una produzione documentaristica, senz'altro utile nel suo genere, ma assai diversa da un film che anela a prendere forma d'arte, peraltro parlando di arte e di un artista. Eccoti allora Giacomo, grazie ad una produzione italiana, nella sua terra, nella sua Recanati, stordito dal *niente* che lo circonda, come nelle sue parole indirizzate a Pietro Giordani, l'amico intellettuale con cui intesse un significativo carteggio. Nel quale, un passo rende l'animo educato e serio del Leopardi, mai altero, sebbene di nobile ed altolocata famiglia: *Sia tra noi amicizia, la quale sarà liberissima in Lei e rispettosissima in me, come si conviene a minore.* Intanto incombe la figura paterna, il conte Monaldo,



Copia originale de "L'infinito"

Giacomo Leopardi (1798 - 1837)

che ostenta sempre la spada nella cintola ad esteriorizzare, così almeno proclamava, il senso dell'onore e del decoro, invadente a tal segno da tagliare la carne nel piatto ad un figlio, Giacomo, già abbondantemente capace di provvedere a se stesso. Completa il quadro familiare la madre, Adelaide Antici, a dir poco anaffettiva. L'animo però non degrada, come forse sarebbe stato naturale, in un ritrarsi aristocratico e sdegnato nel proprio io, sprezzante nei confronti di chi, sottomesso per condizione sociale, condivide il medesimo spazio geografico. L'approccio al mondo circostante erompe nel celebre verso ove il poeta descrive il *lieto romore* proveniente dalla piazza nella quale saltellano a frotte, in letizia, i fanciulli del paese, rispetto ai quali l'empatia, palpabile, è evidente al pari del caldo sentimento riguardo alla *donzelletta* che *vien dalla campagna*. Solo come annotazione personale, il vociare dei ragazzini, in differente contesto psicologico, dominato dal senso di fastidio,

"Il giovane favoloso" (2014) di Mario Martone

avrebbe provocato, su ordine del conte Giacomo Leopardi, l'intervento della servitù, che avrebbe immantinente disperso a calci nel sedere quei giovani figli del popolo. Viceversa, il genio poetico, e questo emerge in tutta evidenza nel film di Martone, si sofferma ad osservare la vita agricola ed artigiana del piccolo borgo, a cercarvi spunto ed ispirazione. Anzi, il giovane nobile si sente parte di quel mondo, fatto di cose semplici, rallegrato, in prossimità del riposo settimanale, dalla gaiezza del *sabato del villaggio*. Piuttosto, il disprezzo del Leopardi è rivolto, senza possibilità di appello, agli intellettuale del tempo, definito *secol superbo e sciocco*. Qui la critica si fa aspra, severa, sino ad investire le fondamenta stesse della cultura dominante, i suoi limiti segnati da un ottimismo semplicistico ed ingenuo, del tutto inconsistente. Forse, potremmo dire, anche un po' frivolo. Il periodo di permanenza a Napoli, lontano dall'opprimente ed angusto ambito domestico, rafforza un ormai maturo Giacomo in convinzioni che non facciamo fatica a definire pessimistiche. Ma con un limite. La natura, indubbiamente vista come matrigna e nemica, può trovare negli uomini, accomunati in unica tensione, un argine. Si parla, a tal proposito, dei limiti del pessimismo leopardiano, considerando soprattutto come questo, muovendo da concezioni meccanicistiche, non costituisca una concezione filosofica priva di evoluzione interna, caratterizzata al contrario da sviluppi di non poco conto. Al fondo, rimane l'animo di un poeta, di un filosofo, di uno scrittore che, come drammatizzato nelle immagini e nei suoni de *Il giovane favoloso*, ha lasciato a noi Italiani, e non solo, una feconda eredità.

Giacinto Zappacosta

Status du Ciné - Club approuvés par l'Assemblée du Janvier 1920

Pubblicato su Le journal du ciné - club | Hebdomadaire Cinégraphique| Rédactue en Chef Louis Delluc

a questo link troverete il documento completo in .pdf composto di n. 8 pagg.: www.cineclubroma.it/images/Doc_Testi/pdf/cine-club.pdf

Le Journal du Ciné-Club

STATUTS DU "CINÉ-CLUB"

(Approuvés par l'Assemblée du 3 Janvier 1920)

ARTICLE PREMIER

Le *Ciné-Club* de France est fondé dans le but de grouper les professionnels et les amateurs du Cinématographe, dans la Métropole et les Colonies, de manière à leur permettre de se réunir pour s'occuper des différentes questions artistiques, morales, civiques, techniques, etc., se rapportant à la Cinématographie. En même temps, l'Association se propose de favoriser le développement et la prospérité de l'Industrie cinématographique française.

ARTICLE 2

Le siège central du Ciné-Club est à Paris, dans le local qui sera choisi par le Bureau. Des Sections de l'Association pourront être créées en province.

ARTICLE 3

La Société se compose : 1° de membres *titulaires* ; 2° de membres *souscripteurs* ; 3° de membres *donateurs* ; 4° de membres *honoraires*.

Tous ont le droit d'intervenir aux réunions générales, de prendre part aux votes et aux autres actes de la Société, de recevoir gratuitement le Bulletin de la Société.

ARTICLE 4

Les membres *titulaires* versent une cotisation annuelle de 12 francs, pouvant être rachetée par une cotisation unique de 150 francs.

Les membres *souscripteurs*, versant une cotisation annuelle de 25 francs, pourront jouir de quelques avantages fixés par le Comité de Direction.

Le titre de membres *donateurs* est acquis par le versement d'une somme non inférieure à 500 francs.

Les membres *honoraires* sont nommés par le Comité parmi les personnes distinguées dont le patronage a été ou pourra être utile pour la Société. Ils ne sont pas tenus au payement de la cotisation annuelle.

ARTICLE 5

Des Cercles groupant spécialement les ciné-photographes amateurs pourront être formés dans le sein de la Société. Ils jouiront d'une certaine autonomie, sous le contrôle du Comité directeur, et fixeront eux-mêmes la cotisation supplémentaire que leurs membres auront à verser.

ARTICLE 6

Les membres titulaires d'une même famille, venant à la suite de leur chef, payant cotisation entière, ne payeront que 6 francs par an, ne devant pas recevoir le Bulletin de la Société.

ARTICLE 7

Dans le cas de la constitution d'une Section de province, l'Administration centrale lui abandonnera une partie de la cotisation des membres devant en faire partie, gardant le reste pour les frais généraux et le service du Bulletin.

ARTICLE 8

Tout membre, par le seul fait de son adhésion, s'engage à se conformer aux Statuts et Règlements de la Société. Les admissions sont prononcées par le Bureau.

ARTICLE 9

La qualité de membre se perd par la démission, par l'omission du payement de la cotisation après rappel, et par la radiation prononcée, pour motifs graves, par le Bureau.

ARTICLE 10

Le Ciné-Club est administré par un Comité de Direction nommé par l'Assemblée des Sociétaires. Les membres du Comité ne peuvent pas dépasser le nombre de cinquante. Ils restent en charge un an et sont rééligibles.

ARTICLE 11

Le Comité de Direction choisit dans son sein un Bureau composé d'un Président, plusieurs vice-présidents, un secrétaire général, deux secrétaires adjoints, un trésorier choisissant lui-même un trésorier adjoint, ainsi que quelques autres membres destinés à des charges spéciales. Le Comité fixe les pouvoirs du Bureau.

ARTICLE 12

Le vote par procuration et par correspondance est admis dans les conditions fixées par le Règlement.

ARTICLE 13

La publication du Bulletin officiel hebdomadaire de la Société est confiée par le Comité de Direction à un concessionnaire, qui s'en charge à forfait, sous le contrôle d'une Commission spéciale. Il pourra en être de même pour les réunions organisées au nom du Ciné-Club.

ARTICLE 14

L'année administrative sociale commence le 1er janvier et finit le 31 décembre.

ARTICLE 15

Une assemblée générale des membres de la Ligue a lieu tous les ans pour l'approbation du Rapport moral du Secrétaire Général, du Rapport financier du Trésorier et des questions mises à l'ordre du jour.

Des assemblées extraordinaires peuvent avoir lieu sur la demande de la majorité des membres du Bureau ou de la dixième partie des Sociétaires inscrits.

ARTICLE 16

Les Assemblées sont valides quel que soit le nombre des membres présents.

ARTICLE 17

Les propositions qui n'auront pas été inscrites à l'ordre du jour de l'Assemblée devront réunir, pour être approuvées, au moins les quatre cinquièmes des suffrages exprimés.

ARTICLE 18

Aucune disposition des présents Statuts ne peut être modifiée sans avoir été préalablement inscrite à l'ordre du jour de l'Assemblée ; celle-ci ne peut approuver ces modifications qu'à la majorité des deux tiers des membres présents ou représentés.

Ritratto di diva #9

Katharine Hepburn

Barbara Rossi

Katharine Hepburn, nata il 12 maggio del 1907 ad Hartford, nel Connecticut, proviene da una famiglia facoltosa: il padre è un rinomato urologo, la madre, cugina di un ambasciatore, appartiene alle cosiddette "suffragette". La tranquillità famigliare è ben presto minata dalla tragedia derivante dal suicidio del fratello di Katharine, Tom, in circostanze mai chiarite: un episodio che segnerà per tutta la vita l'animo dell'attrice. Katharine ha sin da bambina un carattere dolce ma, nello stesso tempo, determinato e forte. Inizia a calcare le tavole del palcoscenico negli spettacoli a sfondo femminista della madre, proseguendo poi la carriera - dopo essersi laureata e aver sposato l'agente di cambio Ludlow Smith, dal quale divorzierà cinque anni più tardi - a teatro. Nel 1932, dopo aver interpretato il ruolo da protagonista in *Febbre di vivere* di George Cukor, la sua carriera decolla, anche grazie al "regista delle donne", di cui diventerà l'icona. Nel corso degli anni Trenta Katharine consolida la sua figura divistica, incarnando il nuovo modello di una femminilità coraggiosa, emancipata e grintosa, in grado di tener testa all'altro sesso: l'indipendente Joe di *Piccole donne* (1933), sempre di Cukor, ne è un emblematico esempio. Nel 1933 arriva il primo Oscar, per il film *La gloria del mattino* di Lowell Sherman (durante i suoi cinquant'anni di carriera ne collezionerà altri quattro, insieme a dodici nomination, un risultato mai raggiunto da nessun'altra attrice). *Susanna* di Howard Hawks (1938) la vede fare faville in un ruolo brillante e così *Scandalo a Filadelfia*, del pigmalione Cukor. Il 1942 è l'anno che trasforma l'intera esistenza di Katharine: sul set de *La donna del giorno* la giovane attrice incontra il già maturo Spencer Tracy, con il quale darà vita a un sodalizio artistico e sentimentale lungo venticinque anni, fino alla morte di lui, nel 1967. L'ultimo loro film insieme è il meraviglioso *Indovina chi viene a cena?* di Stanley Kramer, per il quale la Hepburn conquista il secondo Oscar, poche settimane prima della scomparsa del compagno. Nel 1951 la Hepburn duetta in maniera straordinaria con Humphrey Bogart ne *La Regina d'Africa*, di John Huston, così come indimenticabile è la sua interpretazione di Madame Venable in *Improvvisamente l'estate scorsa*, di J.L. Mankiewicz (1959). Nel 1968 e nel 1981 - rispettivamente per *Il leone d'inverno* di Anthony Harvey e *Sul lago dorato* di Mark Rydell - Katharine vince gli ultimi due premi Oscar della sua carriera. Si spegne il 29 giugno 2003, all'età di 96 anni. Il celebre drammaturgo Tennesse Williams ha detto di lei: «Kate è l'attrice sognata da ogni drammaturgo. Riempie ogni azione, ogni frammento del testo con l'intuito di un artista che sia nata soltanto per quello scopo».

Barbara Rossi

Zia Mame (1958) di Morton Da Costa

Essere o non essere; questo è il dilemma

Demetrio Nunnari

Chicago, 1928. Sano di mente e di corpo, il magnate Edwin Dennis cede i suoi beni al nipotino, e dispone di affidarlo, alla propria dipartita, all'unica sorella: Mame la "pazza". Il giorno appresso, schiatta in una sauna. Condotto alla magione della zia, si schiude agli occhi del giovane Patrick il mondo incantato d'una festa mondana. Tra gli ospiti, un compositore russo, un vescovo lituano e il filosofo Acacius, apostolo del *gnothi sauthón*. Invero, Mame non ricorda il nome del nipote, ma freme all'idea di plasmarlo. Al mattino, gli imbianchini dovranno pazientare. Su in camera dorme Vera Charles, primadonna del teatro newyorkese e olimpionica del bicchiere, che vive e beve in casa Dennis. Tredici *cocktail-party* in due settimane. Intanto, Dwight Babcock, tutore legale di Patrick, d'imperio iscrive il bambino ad un college esclusivo, al riparo da influssi malsani. Mame è distrutta, e pure al verde. La Borsa è crollata. Ma non si piega; assieme a Vera tornerà a calcare le scene. La sera della *prima*, sbaglia i tempi e le battute, e ai polsi ha più campanacci d'una mucca. Un disastro. Licenziata da *Macy's* per colpa di un cliente, l'attende un mesto Natale. Ma quegli, caparbio, la ritrova. Risponde al nome (lungo!) di Beauregard Jackson Pickett Burnside, petroliere georgiano e belloccio. E, manco a dirlo, son fiori d'arancio. A mamma Burnside, ferma alla Secessione, la nuora non piace. Una *yankee*, con tante puledre a un tiro di schioppo. Poco male. I due colombi girano il mondo, avendo cura di tornare quando Patrick mostra di legarsi a certe compagnie. Passano gli anni, e un dì *Beau* scala una vetta, prima in su e poi in giù. Per distrarsi, la vedova Burnside torna a New York dove – assieme a Brian O'Bannion, poeta erotomane – scrive la sua biografia. È poi in Connecticut, in visita agli Upson, genitori di Gloria, fiamma di Patrick, ormai uomo fatto. La ragazza è un'oca giuliva, e loro dei cafoni con la "grana" che trovano *chic* servire tramezzini di ventresca e marmellata. E son pure antisemiti. Mame medita vendetta ricambiando l'invito. Una serata in famiglia. Tra aperitivi *flambé* e tartine al serpente ci son tutti. Agnese Gooch, dattilografa con in grembo il frutto del peccato con O'Bannion. Poi Acacius, Vera e Babcock, che vorrebbe non esserci. E qui l'apoteosi: coi proventi del libro, Mame farà costruire un istituto per bimbi ebrei, proprio accanto al podere degli Upson. Addio rinfresco, addio nozze. Col tempo, Patrick mette su famiglia, e la zia ha adesso un nipotino. Il resto è scritto: i due son già diretti alle volte dell'India. E riprende il viaggio avventuroso della vita. Prima di approdare al grande schermo, *Zia Mame* è già il curioso caso letterario del romanzo

d'uno scrittore coperto dallo pseudonimo di Patrick Dennis. Non disdegna, però, di firmarsi Virginia Rowans. Il testo, disorganico e prolisso, è respinto da molte case editrici, fin quando – grazie ad un copioso restauro – giunge in libreria e diviene un *bestseller*. Di lì a breve, se ne traggono una *pièce* di successo e – per la regia di Morton Da Costa – una spumeggiante commedia di costume. Mattatrice di entrambe, l'elegantissima Rosalind Russel nei panni di Mame. Del precedente assetto teatrale, il film conserva la scansione in segmenti dotati ciascuno di una propria autonomia narrativa. Gli stessi son, poi, circoscritti da dissolvenze incrociate che, marcando l'unità di azione fra le parti, scongiurano quei crolli ritmici che son lo spauracchio di un'opera brillante. Le scene d'interni, tutte di superba finezza, rispecchiano puntuali le *mise* e gli stati d'animo dell'eccentrica signora. Così, al diletto per l'occhio la fotografia unisce un *quid* psicologico ed umoristico al contempo: il riproporsi ossessivo di un gesto, un motto, una contingenza. La mania di casa Dennis di tinteggiare e cambiarsi d'abito ad ogni piè sospinto.

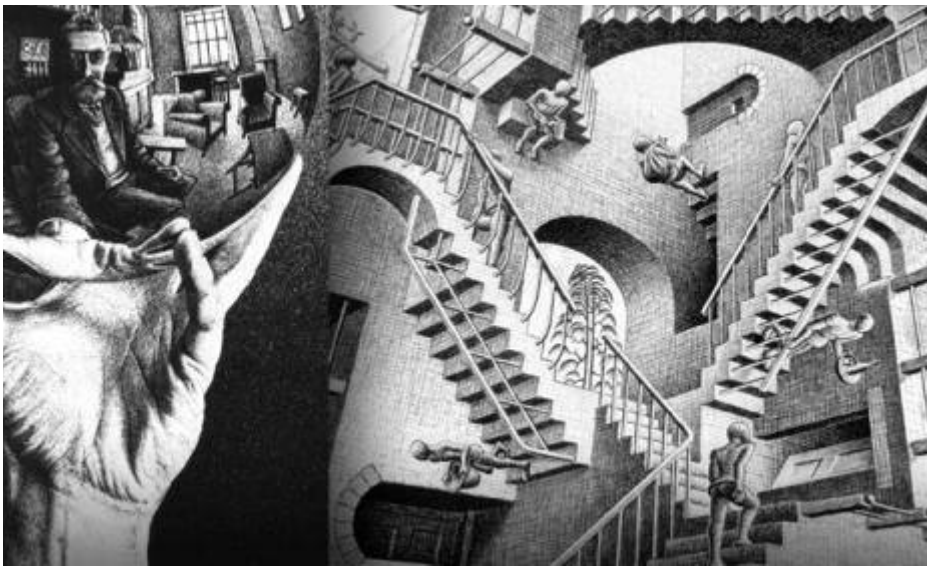
Mame che, in "Follia di Primavera", ripete svanita le stesse battute. E Gloria, col suo atroce campionario di frasi fatte. Da Costa è bravo nel cogliere e consegnare allo schermo la graffiante, ma garbata, ironia del romanzo. E la bislacca girandola di personaggi che vorticano attorno ai protagonisti bolla tre decenni di vizi e virtù dei figli d'America. Come nel film, il vero Dennis ha un padre assente, che lo disconosce per via di una sessualità deviata. Ed è anche lui uno "scrittore ombra", come O'Bannion. Vera ha invece un talento di-*vino*, nel senso etilico del termine, mentre Babcock è solo un fariseo. La tristissima Agnese è, poi, una repressa con la grazia di un fagotto. Caratteri sempre protesi fra l'essere e il non essere, perbenismo e buonsenso. Solo Mame sfugge agli strali del sarcasmo, non fingendosi censore dell'altrui moralità sol perché alloggiata ai piani alti del sociale. Zia Mame è la musa di pochi eletti, ammessi al banchetto d'una cultura che non ha confini né pregiudizi. E il nipotino Michael partirà con lei verso il lontano oriente. Notti magiche lo attendono, e antichi templi, e rintocchi di campane che invitano i fedeli alla preghiera. E dall'alto di un minareto vedrà il Taj Mahal...

Demetrio Nunnari

Σ L'architettura mobile in viaggio nell'infinito →∞

Carmen De Stasio

Distribuito nelle sale di alcune città italiane al tramonto dell'anno appena trascorso, *Viaggio nell'infinito* per la sapida regia di Robin Lutz ripercorre in maniera originale la vicenda privata ed artistica di Maurits Escher. Tra gli artisti del Novecento che più di altri ha saputo mettere in scena il tracciato degli eventi, Escher instaura nell'arte un'equazione tendente all'infinito e che procrastina arte, vita – o, meglio, i processi integrati del vivere – la simultaneità di una compensazione onirica con i dati riconoscibili. Lutz procede allo stesso modo, integrando vicende intime dell'artista olandese e testimonianze documentali. Protagonista dello stesso film, in effetti, è lo stesso Escher, la presenza del quale sembra redigere i nodi tra le parti nella voce intratestuale di Stephen Fry, versatile ed eminente personalità del mondo della celluloide, ma anche illustre letterato: la voce di Fry-Escher interviene come imbastitura tra le parti e traccia inclusiva degli interstizi coerenti e gli interventi testimoniali, tra i quali spicca Graham Nash, il quale, già componente dello storico trio Crosby, Stills & Nash, è approdato in questi anni con un ruolo di rilievo nell'ambito dell'arte non solo musicale. Il film instaura una congruità di pienezza tra tutti gli elementi, andando dal reale memorizzato, toccando l'iper-realtà e giungendo al surreale, intraprendendo un percorso di concretizzazione delle immagini figurate a livello mentale con la dinamicità di incastri tra simmetrie senza ostacoli e contiguità tra i dati, conseguendo un ordine dalla geometria scandagliata nelle sue potenzialità formali. Escher avrebbe molto apprezzato sia la struttura filmica basata su una forma di esplorazione, che la materializzazione variabile dell'intero contenuto in un'unitarietà così come s'intenda il prospetto matematico escheriano. La realtà sconcerta negli effetti e la sua lettura si amplifica nella congerie attiva di ricerca-scoperta pluriformi alle quali l'intuizione creativa di Escher perviene con risultati inattesi e puntuali, mediante i quali il comportamento plastico dell'idea si distanzia dall'esclusività visivo-percettiva propria dell'abitudine teorica del vedere. Su questo versante si pone altresì la regia di Lutz: con la ripresa di unitarietà rispetto a una proiezione consumistica del vedere, l'operazione cinematografica rinnova le modalità distintive dell'inventività geometrico-sensibile di Escher e recupera appieno la facoltà endosmotica tra reale e reale probabile, portando sullo schermo l'invisibile. La modalità ci consente di concepire la materializzazione di una prospettiva di natura epistemica, con la quale il regista riproduce il disegno di una geografia del pensiero totalmente sprovincializzato dal ristagno di un'interpretazione sulfurea tra le forme di una realtà invece unitaria. Dopo che il dato sensoriale è stato costruito, può essere scomposto all'infinito attraverso la nostra concettualizzazione, ma non sappiamo nulla delle fasi attraverso le quali la struttura è stata composta. In breve, il nostro intelletto non getta alcun raggio di luce sui processi tramite i quali l'esperienza è ottenuta.[1] *Viaggio nell'infinito* è un progetto che, pur inserendosi sulla scia delle recenti produzioni cinematografiche dedicate ad artisti dall'impegno significativo, scalfisce la musealità con una narrazione che rovescia finanche il tempo nell'intraprendere gli effetti nella metamorfosi del visuale e si comporta in una maniera divergente rispetto all'ovvietà spaziale. In più, il suo svolgimento si distanzia da qualsiasi tentativo di ingabbiare le possibilità in un'astrattiva spiegazione, adottando corrispondenze che permettono all'spettatore di concepire la simbiosi di arte e scienza in un'efficace conversione materica delle incognite. Assistiamo, così, al rinnovamento di una sensibilità non tanto nell'incognita dell'alterità in distanza dal soggetto-artista (soggetto-osservatore), quanto nella variabile ricompositiva dell'infinito all'interno delle datità che rendono credibile il reale. In conclusione, è possibile affermare che, lungi dalla reiterazione del tutto rinascimentale della prospettiva, nella pellicola si assista a quanto svolto da Escher nell'inesauribile capovolgimento di un ordine preconfezionato, lo stesso ordine che, nell'impatto visivo, rigenera la potenzialità incorrotta dal segno mediante un passaggio che collega la memoria visiva e l'esperienza individuale ed oggettivo del vissuto, con la strutturazione di un pensiero che evade continuamente da una specularità persuasiva. In tal senso, il film assume l'attualità di un percorrere di voci, di immagini, di momenti testimoniali che lo spettatore vive in intraprendente simultaneità, collocandosi all'interno di un viaggio nell'infinito che, infine, diventa anche il suo.



Opera di Maurits Cornelis Escher

Escher - Viaggio nell'infinito (2019) di Robin Lutz

Stephen Fry

Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
«The party» nel gioco metamorfico del reale

1 *W. James, Bergson e la sua critica all'intellettualismo (1908), in «Durata reale e flusso di coscienza – Lettere e altri scritti (1902 – 1939)» - H. Bergson e W. James (a cura di R. Ronchi), Cortina, Milano, 2014, p. 122*

Decimo anno sociale Lampalughis con Save the Green

Raimondo Aleddu

Con la proiezione di *The Last Farmer*, nell'ambito del circuito cinematografico *Save the Green*, promosso dal Centro Regionale FICC Sardegna, il ventinove dicembre 2019 si sono concluse le attività del decimo anno sociale dell'associazione Lampalughis. Con sede in San Vero Milis, piccolo paese della provincia di Oristano situato non molto distante dal capoluogo, Lampalughis opera soprattutto come circolo del cinema aderente alla Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. Costituita da cinque soci facenti parte di un comitato di dodici promotori che nell'autunno del 2009 si riunirono con l'intento di organizzare *"un piccolo cineforum"* (come venne scritto in una breve nota indirizzata al Sindaco al fine di sapere in anticipo se fosse possibile poter disporre temporaneamente di un locale in cui proiettare), Lampalughis ha sinora curato centoventicinque proiezioni, quasi tutte allestite ex novo ciascuna volta e persino non sempre nel medesimo luogo nel corso degli appuntamenti in programma. Tra i vari spazi frequentati, le proiezioni allestite nella cappella sconsacrata del vecchio cimitero (ora giardino e museo civico) rimangono memorabili, tra i soci di allora, sia per *L'impero dei sensi* (Nagisa Ōshima, 1976), preceduto — in una rassegna intitolata *Jusqu'à l'extreme* — dal film *M. Butterfly* (David Cronemberg, 1993), sia per il fastidioso riverbero acustico che si generava in un ambiente privo di altri arredi eccetto il necessario disposto all'occorrenza (evviva i dvd con i sottotitoli!). Durante lo stesso anno, in autunno, fu invece provvidenziale aver potuto proseguire le attività nel saloncino comunicante con la sacrestia della chiesa della Madonna del Carmelo, tra le statue dei Santi, quando il Comune — destinato l'uso della cappella a magazzino — non ebbe più alcun locale 'a norma' da poter temporaneamente concedere. La storia di Lampalughis è anche e non poco la storia delle proiezioni allestite di volta in volta: delle condizioni visivo-acustiche di solito non ottimali, dell'incertezza relativa alla disponibilità di uno spazio per il cineforum, dello spirito di adattamento alle situazioni disagevoli, del necessario entusiamo a perseverare. In tal senso, con l'apertura al pubblico della nuova aula consiliare del municipio, avvenuta proprio con la proiezione fuori programma del film *Bella e dìnnia* (Antioco Floris, 2011), il duemilatredici, il quarto, è stato un anno associativo molto importante perché sono finalmente potute iniziare le attese attività domenicali, con la possibilità di invitare ospiti a far parte del pubblico e di poter dedicare maggior tempo, rispetto alle proiezioni del venerdì sera, alla discussione del film. Per *Bella e dìnnia* [prodotto dall'Università di Cagliari in un progetto concernente la poesia estemporanea], la dottoressa Marras, operatrice linguistica specializzata in lingua sarda, fu infatti invitata a far parte del pubblico e a esporre, in premessa al film, quali fossero le politiche per il bilinguismo in Sardegna. Lampalughis, luce discontinua, è stata la denominazione scelta per alludere al passaggio della pellicola davanti alla fonte luminosa dei proiettori d'epoca. Il senso letterale della parola, la luce a lampi, barlume più che barbaglio, tralasciando l'accostamento al veloce susseguirsi dei fotogrammi che fisicamente interrompono in modo impercettibile il continuum del bagliore nell'oscurità del vecchio cinematografo, pareva pure significare bene l'idea di cinema e di associazione culturale di cui avevano discusso i promotori del Circolo. Lampalughis avrebbe dovuto avere come fine sociale lo *"sviluppo della consapevolezza critica in relazione ai mezzi audiovisivi"* (Statuto) e avrebbe dovuto proporre in modo particolare film che mostrassero *"le forme della natura e le cose del mondo, le società, gli avvenimenti, i costumi contemporanei"* (tutto al plurale, si noti). Il cinema è *macchina dei sogni* ma è stumento non minore atto a narrare le entità del reale rappresentate nel film. La dialettica tra realtà e finzione, ineludibile nel racconto per immagini, non sempre è un limite al conoscere; quindi, un giusto film - meglio se visto e discusso in un circolo del cinema - può essere considerato, senza enfasi, attivatore di processi di conoscenza: luce discontinua, appunto. *"Un passato che appare più distante"* è stata la prima rassegna e *Banditi a Orgosolo* (Vittorio De Seta, 1961) è stato il primo film del primo programma. Alla più nota opera cinematografica del Novecento inerente la Sardegna, ma non così tanto vista né a fine secolo né nel duemiladieci, seguì una serata di *"Documentari del periodo della Rinascita"* (a.a.v.v. 1963/1969), quindi le discusse politiche del piano economico per l'industrializzazione, a cui seguì, infine, *Sequestro di persona* (Gianfranco Mingozzi, 1967). Merito della perseveranza degli organizzatori e grazie al desiderio partecipativo degli associati che con la loro presenza sono stati ausilio morale, il proposito di organizzare *"un piccolo cineforum"* è stato sinora realizzato pure nei periodi in cui le difficoltà erano piuttosto scoraggianti. Nell'ultimo quinquennio, inoltre, l'Associazione ha collaborato alle attività culturali del Comune, curando la parte cinematografica di alcuni eventi, e ha collaborato alle ultime due edizioni del Dromos Festival (tra i più importanti festival musicali e multiartistici in Sardegna) sia per la scelta dei film sia per la cura degli appuntamenti. Per una coincidenza non cercata, forse strana forse no, il decimo programma annuale delle proiezioni di circolo si è concluso con il decimo film del Decalogo (Krzysztof Kieślowski, 1988), un'opera del regista che più volte ha messo in scena caso e destino.

"Decalogo 10" (1989) di Krzysztof Kieślowski, decimo ed ultimo dei dieci mediometraggi realizzati dal regista per la TV ed ispirati ai dieci comandamenti

Aula consiliare (foto di Angelica Cino Caria)

Raimondo Aleddu.
Uno dei cinque sottoscrittori dell'atto costitutivo di Lampalughis

Post ScriptumA iniziare dal duemilatredici, i dieci film del Decalogo sono stati tutti visti e discussi.

Lisbeth Hummel: il mondo è pieno di hummelisti!

Intervista all'artista e attrice stracult di Borowczyk

Ignazio Gori

Lisbeth Hummel, icona danese di bellezza degli anni '70 e '80, da attrice si è affermata negli anni anche come artista e pittrice. È una signora elegante, raffinata, intelligente, colta, intuitiva; una donna di classe, come ne ho incontrate poche. Parla con un delizioso accento nordico, melodioso, e ne rimango affascinato. Ho pensato di omaggiarla di una rosa bianca, ignaro dell'effetto che le avrebbe rievocato. Il bar dove ci siamo dati appuntamento improvvisamente ammutolisce come per magia e resto come ipnotizzato ad ascoltare la sua voce, i suoi ricordi ...

Signora Lisbeth, parliamo subito del film che l'ha fatta conoscere al mondo del cinema, il capolavoro di Walerian Borowczyk "La Bestia" (La Bête 1975)

È un grande film, diventato meritatamente uno *stracult*, anche se all'epoca forse non me rendevo conto. Io facevo a Parigi la modella e fui scelta dopo varie complicate vicissitudini della produzione, che ebbe un iter travagliato. Originariamente "Boro" (Borowczyk) aveva scritto solo la parte vecchia, quella relativa al '700 e solo successivamente inserì la parte contemporanea, dove io avrei recitato. È un'opera molto profonda che non è mai stata capita appieno; non si tratta solo un film erotico, scandaloso per l'epoca e forse anche per oggi, anzi, non è affatto un film erotico, bensì una apologia tremenda sull'umanità in degrado, una sorta di spietato manifesto della filosofia panteistica di "Boro" ...

Si spieghi meglio, com'era Borowczyk all'epoca del film?

Era un intellettuale, un filosofo, aveva un mondo interiore che voleva e cercava di fondere con quello esterno. Voleva esternare una rabbia inconscia. Ricordo che parlava di angeli, di Bene e Male contrapposti in ogni piega della vita. Vede, lei mi ha portato in regalo una rosa bianca, ed è proprio la rosa la chiave per capire il film *La Bestia* ...

Non capisco ... certo, ricordo la scena centrale della rosa nel film, ma credo che sia stata una casualità che io le portassi una rosa ...

Nulla nella vita è casuale, tutto fa parte di un disegno ben preciso ... e non cito il "disegno" per la mia attività di pittrice. Anche "Boro" credeva in questo. Era un uomo sicuramente contorto, riservato, perfezionista fino allo sfinimento. Ma tornando alla rosa, come è noto è un fiore che rappresenta la purezza, la femminilità pura e il simbolo della rosa usato dal mio personaggio nella "Bestia" non è certo casuale. Il mondo si divide in Uomini e Bestie e in questo film viene sottolineato come l'amore, quello vero, puro, possa venire calpestato dalla "bestialità" dell'uomo. Quello dello rosa non è un punto di partenza, ma di arrivo, bisogna fare un percorso, non si chiama infatti Candida Rosa la parte più alta del Paradiso dantesco?

In che senso "Uomini" e "Bestie"?

Non intendo Bestie come animali, ma le Bestie che intendo io, che intendeva "Boro", sono gli uomini che non avendo intrapreso il percorso dell'elevazione della coscienza si sono fermati al grado primitivo di bestialità della loro natura. È la bestialità a generare la volgarità ed è questo il substrato filosofico per capire il film e forse tutta l'opera di "Boro". Quel film non l'ha capito nessuno perché la grande maggioranza degli uomini sono uomini-bestie che non hanno avviato alcuna "metamorfosi", che preferiscono restare ciechi. Gli uomini pensano subito al sesso perché si fermano spesso e volentieri al loro grado di bestialità; non progrediscono, non avanzano nel percorso di coscienza che solo la cultura, la verità può fornire. Questo mi ha fatto male nella mia vita anche perché dopo "La Bestia" la mia vita è decisamente cambiata.

Le ha portato notorietà, successo?

Certo, ma ad un certo punto ho dovuto smettere perché ricevevo solo proposte di un certo tipo, che non mi appartenevano, volte solo a

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sfruttare un vuoto materialismo. Il cinema è una brutta "bestia", perché il successo improvviso può coglierti impreparata; guarda cos'è successo a Laura Antonelli per esempio! E a molte altre purtroppo! Bisogna affrontare le difficoltà, cercare di non diventare "prigioniere" di certi stereotipi – ed io ho lottato per questo – bisogna insomma affrontare anche il giudizio, soprattutto il giudizio … e non è certo facile.

Si riferisce anche al suo primo ruolo, quello della "Bestia", che l'ha in qualche modo segnata?

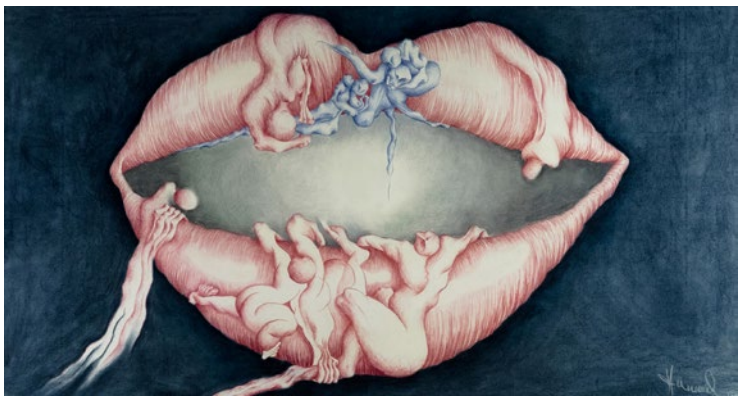
Certo, ma non solo. E' difficile spiegare, ma rispetto a quel film io non ero un'attrice che recitava, ero un mezzo tramite il quale "Boro" spiegava la scena espressa… non ero io, era la "Rosa" personificata in me. Ero uno strumento nelle mani del regista, un simbolo, ero la purezza, l'innocenza, la bellezza intatta … non un personaggio fittizio. Io l'ho sempre vista così, ma non gli altri, e questo mi ha ferita.

I grandi successi hanno sempre diversi risvolti … però la sua carriera cinematografica è proseguita …

Certo, a Parigi, proprio in quel periodo conobbi Luigi (Russo) che divenne mio marito. Luigi era un grande uomo di cinema, sapeva scrivere, anche romanzi, poesie, ed era – come si diceva una volta – un grande "operaio" della cinepresa. Sapeva fare tutto: regia, fotografia, montaggio … Con lui feci solo due film e vado particolarmente fiera di *Una donna senza nome* che vinse il Festival Internazionale del Cinema di Salerno. La particolarità di quel film è che lo girammo in due, io e lui, facemmo tutto noi, soggetto, sceneggiatura, regia, fotografia, montaggio … un piccolo miracolo artistico. Ricordo che c'era anche il bravissimo Gigi Reder (il mitico "ragionier Filini", spalla di Villaggio nella serie *Fantozzi*).

Ma passiamo all'altra sua grande attività, la pittura. Lei dipinge da molti anni, come ha iniziato?

La pittura è parte del mio percorso. Debbo dire che disegnavo sin da piccola, in Danimarca, e anche se frequentavo l'Accademia d'Arte Drammatica e volevo fare teatro, la pittura e il disegno mi hanno sempre accompagnato nel mio percorso artistico. Magari se non avessi conosciuto per caso "Boro" a Parigi, avrei fatto solo la pittrice, chissà. Fu tutto così veloce, come detto facevo la modella, dipingevo, poi qualcuno mi suggerì questo provino per il film e mi presero. Comunque ero affascinata dalla Natura, la mia pittura partiva dall'infinitamente piccolo della Natura – ad esempio le venature di una foglia – per poi espandersi … Io credo – e in questo la mia pittura si riflette – che non importa come sei realmente, quello che importa è che viviamo in un mondo di tante altre creature, e che occorre arrivare a un equilibrio, a un'armonia universale, altrimenti si rischia di restare uomini-bestie, di affidarsi solo all'istinto. Scherzando con il mio nome, io chiamo questi uomini-bestie "Hummelisti"!



"The Mouth of Truth" Disegno di Lisbeth Hummel

Hummelisti?

Certo *(ride)*, gli "Hummelisti" sono quelli che restano ciechi alla verità, alla spessore spirituale della verità. Io non sono religiosa ma sono senz'altro spirituale, come "Boro", e in un certo senso l'incontro con lui più che un rapporto di lavoro e un incontro culturale straordinario, è stato forse più un incontro spirituale. Tornando alla sua domanda, la pittura è il culmine del mio percorso artistico e di vita, è come la maturazione coscienziale e spirituale: dalla crisi si arriva alle proprie radici, all'umanità, la crescita personale dunque ha lo scopo della ricerca e della crescita artistica. Questo percorso di transizione dalla situazione bestiale fino allo stato di piena coscienza di sé e della natura l'ho chiamato "La metamorfosi degli Hummelisti" ed è appunto l'opera finale del mio percorso.

Ce ne parli meglio …

Questa mia ultima opera non è un quadro, ma è una vera e propria scultura, una mega scultura in plexiglass, raffigurata con le sembianze di una casa in stile romano, patrizio, dove è rappresentato l'intero percorso universale degli Hummelisti. Ci tengo molto, e aspetto che venga portata a termine per renderla visitabile. È la summa della mia filosofia. Vorrei far capire alla gente, agli Hummelisti, che bisogna togliersi i paraocchi, tutti vogliono farci restare ciechi. Le persone coscienti, coscienti della verità insomma, devono essere eliminate, perché sono pericolose. Questo è il messaggio della mia "Metamorfosi". Anche la tecnologia, se usata male, può fornirci altri inutili paraocchi …

Come definirebbe la sua opera artistica?

La mia arte non è commerciale, non è comune, è poesia … attraverso i colori dei miei quadri ad esempio io cerco di provocare vibrazioni interne alla persone-spettatori, per arrivare direttamente all'anima, proprio come voleva fare "Boro" con i suoi film.

All'anima ferita del mondo …

Esattamente! Purtroppo dominano solo odio e provocazione, il mondo avrebbe bisogno di una bella lavata, di un *Big Wash* … verso un percorso salvifico della coscienza. La tappa finale della mia opera-metamorfosi è la piena acquisizione della Coscienza, e attraverso di essa, l'acquisizione delle varie virtù umane. Borowczyk aveva ragione, siamo ancora rimasti alla bestialità e l'Umanità sembra non progredire, anzi … L'uomo deve crescere e il vero artista, proprio come "Boro", è capace di guidare questa crescita nella sua vera essenza. E questo è anche il mio scopo.

Ignazio Gori

Festival

ValdarnoCinema 2020

La 38ma edizione si terrà dal 29 aprile al 3 maggio. Insediato il nuovo Comitato Organizzatore. Roberto Chiesi nominato Direttore artistico. Pubblicato il Bando. L'iscrizione è gratuita. Scadenza invio iscrizione 15 Marzo

Si è insediato il nuovo Comitato organizzatore. Tra riconferme e new entry figurano nel neonato organismo: Silvio Del Riccio, Fausto Forte, Carlo Menicatti, Luigi Nepi, Marco Sani, Nicola Secciani e Angelo Tantaro (nominati dal Comune di San Giovanni), Giacomo Bronzi, Diletta Cecchi, Stefano Pratesi, Serena Ricci e Giulio Soldani (indicati dal Cineclub Fedic Sangiovannese).
Come primo atto il Comitato ha nominato presidente Luigi Nepi, vice presidente vicario Angelo Tantaro e vice presidente Giacomo Bronzi. Nel ruolo di Direttore Organizzativo è stato riconfermato Silvio Del Riccio, che ha ricoperto tale ruolo negli ultimi quindici anni.
Stefano Beccastrini, già presidente del precedente Comitato, è stato nominato presidente onorario.
Nuovo direttore artistico è Roberto Chiesi, critico cinematografico responsabile del Centro Studi – Archivio Pasolini della Cineteca di Bologna, autore di testi e pubblicazioni.
Pubblicato il bando di partecipazione all'edizione 2020 del film festival a cui possono concorrere si lungometraggi che corti purché le opere siano state prodotte nel corso del 2019. Per informazioni, il bando è disponibile sul sito internet di ValdarnoCinema. La scadenza per presentare l'iscrizione è fissata al 15 Marzo prossimo.

DdC

www.valdarnocinemafilmfestival.it/
info@valdarnocinemafilmfestival.it
Via Alberti, 17
San Giovanni Valdarno 52027
(Arezzo)

Diari di Cineclub | media partner

La veduta della piazza di San Giovanni Valdarno con sullo sfondo Palazzo d'Arnolfo palazzo duecentesco costruito dall'arch. Arnolfo di Cambio

Roberto Chiesi

Una parte del nuovo Comitato organizzatore con il sindaco Valentina Vadi

Festival

Premio Centottanta

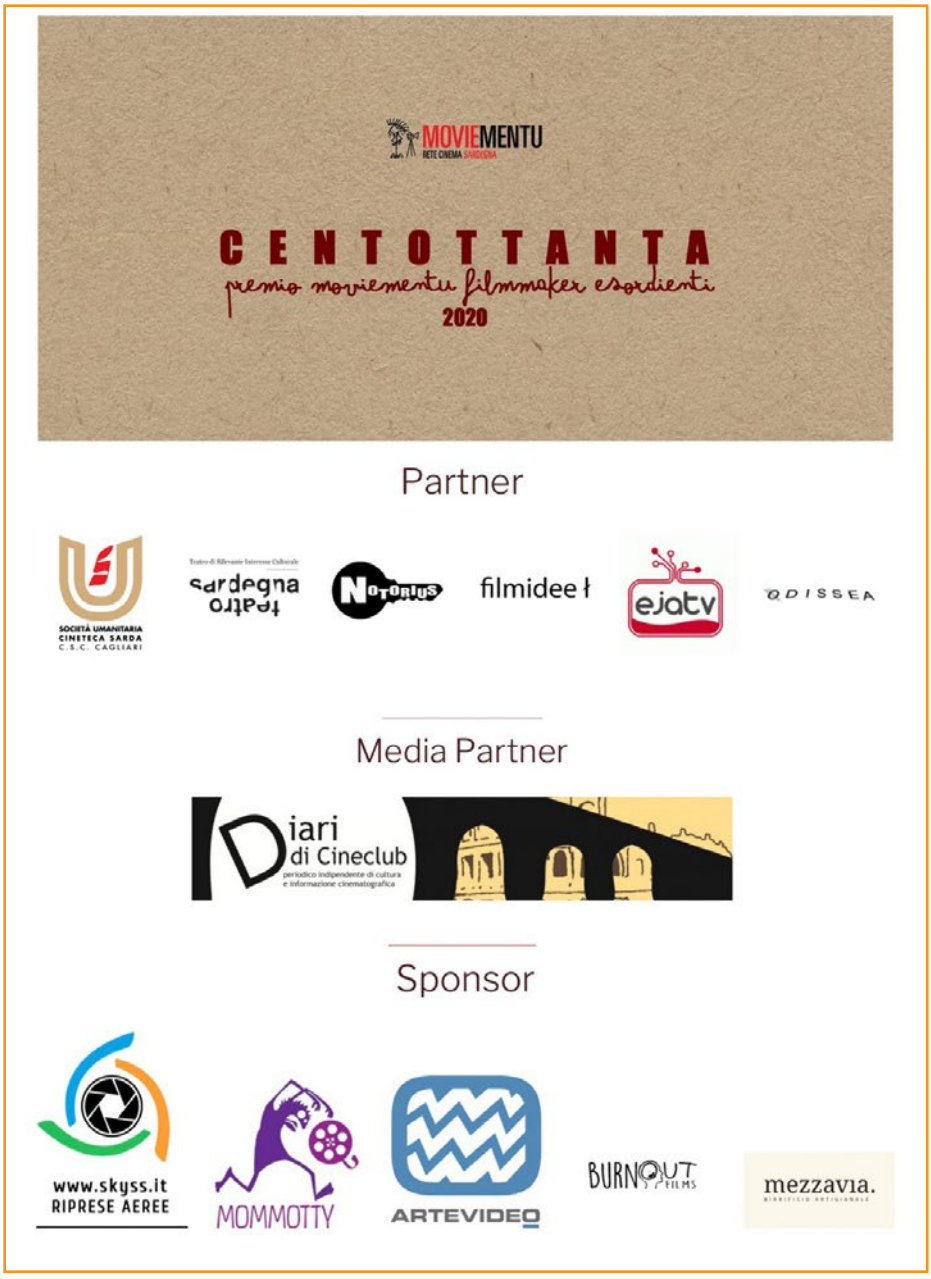
4° Edizione . #PREMIOCENTOTTANTA

Uscito il bando del Premio Moviementu filmaker esordienti nati o domiciliati in Sardegna

Il Centottanta – premio per filmmaker per dare spazio e voce a quelle che sono le nuove leve del cinema sardo e dar loro la possibilità di conoscere i professionisti del settore e, soprattutto, di farsi conoscere. "Il #premiocentottanta è un luogo dove nascono nuove idee e crescono nuovi talenti". È con questa convinzione che Moviementu - Rete Cinema Sardegna porta avanti la 4° edizione del premio.
L'iscrizione è totalmente gratuita e aperta agli esordienti, a tutte le opere senza distinzione di genere, tema, formato e tecnica, inedite e non. Unica condizione per la partecipazione è la durata del cortometraggio, che non deve essere superiore a 180 secondi (titoli esclusi).
La partecipazione è gratuita e aperta agli esordienti filmmaker nati e/o residenti in Sardegna senza alcun limite d'età;
Sono ammesse tutte le opere senza distinzione di genere, tema, formato e tecnica, inedite e non;
Scadenza bando: entro 15 aprile
Presidente della Giuria è Enrico Pau. Regista, sceneggiatore e insegnante, vive e lavora a Cagliari. Ha diretto diversi film tra cui *Pesi leggeri*, *Jimmy della collina*, *L'accabadora* e L'ultimo miracolo che hanno partecipato ai più importanti festival del circuito nazionale e internazionale. È inoltre uno tra i soci fondatori dell'associazione Moviementu - Rete Cinema Sardegna. Gli altri membri della giuria che assegnaranno i premi: regista nuorese con base a Berlino Monica Dovarch, da Michela Atzeni e Giulia Muroni per Sardegna Teatro, dal costumista Salvatore Aresu (Cagliari), dal critico cinematografico Alessandro Stellino, di Nuoro, da Antonello Zanda, Natale Virdis e Mari Caddori per la Cineteca Umanitaria, da Salvatore Cubeddu per Eja TV.
Per maggiori informazioni sul bando e il regolamento visita il sito
www.premiocentottanta.it/

DdC

Diari di Cineclub | media partner



Conferenza stampa del Premio Centottanta Il 10 gennaio 2020, presso il Fuaiè del Teatro Massimo di Cagliari

Foto con tutti i vincitori della precedente edizione 2019 (foto di Giulia Camba)

Cinema e Opera Lirica/ Il Cinema che racconta il melodramma

Il Giovane Toscanini

Adriano Silvestri

Il film *Il Giovane Toscanini* (Italia/ Usa 1988, 109') è una produzione di impostazione Hollywoodiana, diretta da Franco Zeffirelli, il quale ebbe l'opportunità di fare conoscenza (e anche di litigare) con Arturo Toscanini. Narra la vita giovanile del direttore d'orchestra, dal primo incontro con La Scala (a diciotto anni, quando fu rifiutato come violoncellista), fino all'ingaggio per una tournée a Rio de Janeiro. Segue in questa città l'incontro con la favorita dell'Imperatore Dom Pedro secondo, l'adesione alla causa per l'emancipazione degli schiavi e la rappresentazione della «Aida» in Brasile, Paese dove risulta ambientata una parte della pellicola. *Il Giovane Toscanini* è interpretato dall'attore americano C. Thomas Howell. Zeffirelli cura anche il soggetto e crea la sceneggiatura insieme a William Stadiem. Tutte le scene ambientate nel teatro in Brasile sono riprese all'interno del Teatro Petruzzelli di Bari (che - dopo alcuni anni - sarà distrutto dalle fiamme), e questo film resterà a testimoniare la esatta struttura originaria del teatro. Va ricordato, peraltro, che proprio nel Petruzzelli aveva diretto l'orchestra, a suo tempo, il (vero) Toscanini. Dimenticato per anni, il film è stato riproposto in Ottobre 2013 agli spettatori del Circolo Unione di Bari, che affollavano il grande salone delle feste, sito al terzo piano dello stesso Petruzzelli. Ma essi avevano il pregio di conoscere bene la lirica e di apprezzare il teatro e, soprattutto, ricordavano tutti i particolari relativi ad Elizabeth Taylor e della permanenza a Bari, oltre trenta anni fa, dell'attrice protagonista del film, che indossava i gioielli appositamente realizzati a Crotone da Gerardo Sacco. Il presidente del circolo accennava addirittura ad una sedia bruciata dalle sigarette dalla star americana e confessava di averci pensato un po', prima di aver fatto rifare la tappezzeria. Il musicista Mike Zonno, che aveva organizzato la proiezione, sottolineava come la scena iniziale - con Toscanini che sostiene gli esami alla Scala - fosse stata girata proprio nel grande salone dove erano seduti gli spettatori. Niente pareva cambiato: il grande lampadario, gli arredi antichi, gli arazzi ed i tappeti, le grandi finestre che si affacciano sul corso, persino le luci verdi delle uscite di sicurezza, che (si notava) appaiono nel film ambientato nel 1886. È l'unica svista di Franco Zeffirelli, in un film perfetto, anche per la scenografia, come sottolineava Valeria Pinto, che nei giorni della lavorazione del film, preparava la tesi e collaborava con Andrea Crisanti. Ma i soci riconoscevano anche, in quella che raffigurava la casa della cantante Nadina Bulichoff, l'altra grande sala del Circolo barese. Tutti restarono incantati davanti alle scene ambientate all'interno del Teatro di Rio de Janeiro (che era il Petruzzelli), nella sala che era affollata da numerosi figuranti e da trecento manichini, vestiti con i costumi dell'epoca, sistemati dal regista sul palcoscenico, dietro le quinte, al bar accanto ai palchi, con la partecipazione dell'Orchestra e Coro del Teatro Petruzzelli. E soprattutto appariva il grande telone, decorato da Raffaele Armenise, che raffigurava l'entrata in città del Doge Orseolo II, dopo aver sconfitto i saraceni che avevano assediato Bari. Solo qualcuno riconosceva l'interno della scuola elementare Garibaldi, dove erano state riprese alcune scene. E, alla fine, si poteva notare che del Brasile non esisteva nessuna immagine, perché gli esterni erano girati in Tunisia, paese del produttore Tarak Ben Ammar ed a Roma, a Villa Glori. Il Film, presentato alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, si avvale di un cast internazionale oltre che di quello italiano. La fotografia di Daniele Nannuzzi; Musiche di : Roman Vlad; Scenografia di Andrea Crisanti; Costumi di Tom Rand. Si ricorderà che, nella notte tra il 26 e il 27 ottobre 1991, il Teatro Petruzzelli è stato devastato da un incendio doloso e, soltanto grazie al collasso della cupola (che crollò e soffocò le fiamme), non avvenne la distruzione totale. L'ultima opera rappresentata - la «Norma» di Bellini - per ironia della sorte, termina proprio con un rogo. A Bari l'aria era piena di fuliggine nella mattina del 27 Ottobre: seguendo le tracce e gli odori, quasi automaticamente si arrivava davanti al Teatro e si percepiva immediatamente la gravità dell'accaduto. Sarà ricostruito ed inaugurato nel 2009. Il ricordo delle precedenti strutture sarà conservato proprio dalle pellicole girate all'interno del teatro, tra cui il film diretto da Alberto Sordi (*Polvere di Stelle*, nel 1972) e le immagini girate da Herbert Ross per *The Dancers* (titolo Italiano: *Giselle*) nel 1987. Il Film *Il Giovane Toscanini* rivive ancora e la sua proiezione chiuderà a Bari, il prossimo 24 Febbario, una rassegna cinematografica attualmente in corso presso la Mediateca Regionale Pugliese, dal titolo «Cinema e Opera Lirica/ Il Cinema che racconta il melodramma», che comprende sei diversi film a tema e che è stata realizzata per diffondere ad un più vasto pubblico (soprattutto giovanile) l'interesse della lirica nel mondo del cinema in Puglia. La rassegna è organizzata dalla Associazione Carteam Arti Decori Segni e dalla stessa Mediateca, con il patrocinio di Apulia Film Commission, Teatro Pubblico Pugliese, Fondazione Teatro Petruzzelli, Puglia Digital Library e dalla Titanus S.p.A.

"Il giovane Toscanini" (1988) di Franco Zeffirelli

Liz Taylor interpreta Nadina Bulichoff

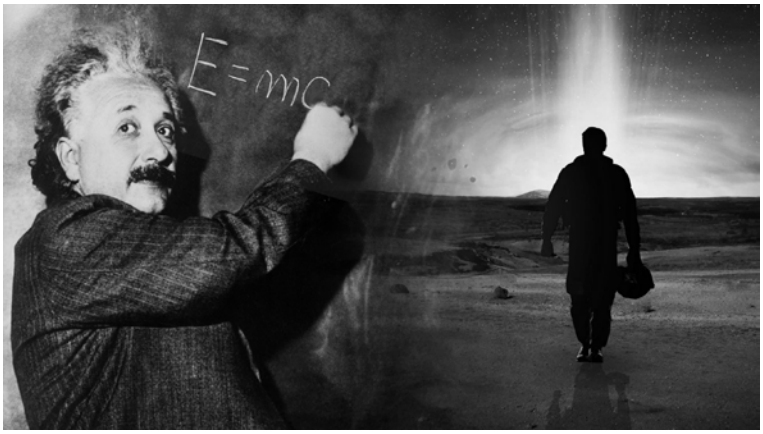
Teatro Petruzzelli di Bari

Adriano Silvestri

Il cinema e la teoria della relatività

Giovanni Mazzallo

L'oggetto cinematografico è distinto da tutti gli altri oggetti in quanto contrassegnato da una modalità peculiare di manifestazione della propria tetradimensionalità (natura spazio-temporale stante alla base dell'esistenza di ogni essere, evento e cosa del reale fisico che, senza la propria matrice quadridimensionale, non potrebbe esistere) che comprende e supera le proprietà ontologiche basilari di tutto il resto dell'esistente non dotato di qualità cronosemantiche (ossia di capacità di rielaborazione del tempo (vissuto e generale), di concezione della realtà e del Sé (della propria identità) data dal possesso di una mente (presente in tutte le creature senzienti)): essendo l'oggetto cinematografico di carattere sia concreto (si prende visione di un film attraverso il suo riversamento su un determinato supporto fisico di memoria di massa registrabile senza cui l'oggetto non potrebbe venire ad essere ed essere quindi visualizzato, in passato la pellicola di celluloide e in tempi più recenti nastri magnetici di videocassette e dischi) sia astratto (pur essendo vero che quanto si vede è dato dal susseguirsi dei fotogrammi impressi sul supporto, non si può materialmente attingere con gli altri sensi (solo la vista e l'udito (l'audiovisivo) possono farlo, in correlazione con le facoltà mentali di percezione e comprensione) alla natura fisica del contenuto del supporto (si ha sempre a che fare unicamente col supporto, non con quanto è registrato al suo interno) perché, altrimenti, sarebbe concepibile toccare, odorare e assaporare lo spazio-tempo nella sua dimensionalità fisica (il che è impossibile, dato che lo spazio-tempo è la struttura metrica di fondamento della realtà che si può apprendere e costituire cognitivamente solo nelle sue esteriorizzazioni fenomeniche di marca quali-quantitativa che determinano tutto ciò che è possibile conoscere con tutti i sensi (la realtà nella sua concretezza già nota))), ne consegue che la tetradimensionalità propria del cinema è esplicita (ossia è quanto più si avvicina al catturare l'essenzialità e il significato del flusso temporale, sorgente fisica e metafisica (perché invisibile e impenetrabile) al contempo del reale) ed esibisce i segni del suo decorso nello spazio-tempo sia col confronto (fatto in tempi futuri) con le sue parti temporali passate (sebbene il contenuto del tempo impresso, in sé, non scompaia mai perché immortalato per sempre nella necessaria controparte fisica di registrazione, conservazione e riproduzione, il supporto fisico va incontro ad un ineluttabile processo di deterioramento col passare del tempo che compromette il tempo registrato) sia senza tale confronto (a prescindere dal logoramento del supporto fisico di registrazione, il tempo (lo spazio-tempo) immortalato, nella sua irrelata purezza (al netto della fisicità del supporto necessario), mostra da sé il divenire temporale comprensivo del cambiamento (invecchiamento) anno dopo anno, giorno dopo giorno, secondo dopo secondo, attimo dopo attimo del contenuto di quanto registrato (in relazione alla natura dell'opera filmica creata, se di immaginazione (storie della realtà in cui si manipola il fattore tempo tramite il montaggio che connette passato, presente e futuro in modi classici e alternativi e storie fantastiche in cui si sovvertono le leggi della fisica e della normalità del quotidiano con scenari e personaggi viventi nel regime dell'immaginario) o di impronta documentaristica (la realtà fisico-storica ripresa per come si presenta senza alcun intervento sul contenuto della registrazione spazio-temporale))), laddove qualsiasi altro oggetto ha solo natura concreta (che restringe la sua tetradimensionalità caratteristica nei limiti della tridimensionalità avente una sua specifica durata nel tempo e non espandentesi nella sua strutturazione interna alla dimensione temporale (come avviene nel caso del cinema, dell'oggetto cinematografico, perché gli altri oggetti sono (o sono composti di) elementi avutisi come esiti di processi spazio-temporalmente definiti (conclusi) nel passato (secondo la relazione causa-effetto dominata nella sua quintessenza temporale dalla velocità della luce, come dimostrato dalla relatività speciale einsteiniana) e non possono presentare una purezza di astrazione che mostri da sé il flusso temporale (nel loro caso, il decorso temporale è segnalato unicamente dal deterioramento evidenziato dal confronto in tempi futuri col passato dell'oggetto, non c'è registrazione di tempo perché il tempo è già incluso nella composizione dell'oggetto come materiale fenomenico di concrezione, non come contenuto transeunte di astrazione che viene trattenuto))). La temporalità del cinema è doppia. Da un lato vi è l'aspetto della durata. L'opera filmica occupa un certo spazio sul supporto che la contiene e tale volume è rappresentato dal tempo di prolungamento della registrazione che occupa un determinato spazio sulla memoria di massa registrabile del supporto, che permette di capire come sia la temporalità del passato ad avere importanza capitale giacché è possibile astrarre e visionare il flusso temporale dell'esistenza (lo spazio-tempo) soltanto trattenendolo in ogni suo singolo istante (che, altrimenti, verrebbero perduti per sempre) in inscindibile continuità con gli istanti precedenti e che verranno attraverso una memoria di massa (la memoria, quindi, il senso del tempo preservato (e rielaborato nelle creature senzienti) è la chiave di accesso al mistero dello spazio-tempo per la sua interpretazione fisico-ontologica da ricercarsi nei fondamenti e meccanismi che comportano il perché del suo fluire e della sua continuità che concede tale flusso). Il tempo del cinema risente degli stessi effetti relativistici previsti nella relatività speciale poiché i tempi rappresentati possono dilatarsi per lasciar spazio al tempo dell'interiorità (pensieri, ricordi, sensazioni, sentimenti, emozioni che viaggiano a velocità molto elevate nei circuiti nervosi cerebrali) di modo che lo spazio fisico si contrae riducendosi allo spazio della coscienza soggettiva e un moto interiore della mente che, nello spazio-tempo esterno, avrebbe durata effimera nello spazio-tempo interno ha una durata molto più estesa (il tempo del cinema dà il tempo di scandagliare l'interiorità rivelando, nella loro profondità, i segni distintivi della propria vita che un soggetto reca nella sua mente (e da cui discende la sua personalità) e che egli vive con un'intensità ed ampiezza qualitativa di durata incommensurabile rispetto all'unità di misura prettamente quantitativa



$$\Delta t_{\text{stazione}} = \frac{\Delta t_{\text{treno}}}{\sqrt{\left[1 - \frac{V^2}{c^2}\right]}}$$

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dello spazio-tempo esterno che non rende conto della significatività degli istanti trattenuti nella propria memoria). Nell'oggetto cinematografico gli spazi e i tempi possono essere correlati in infiniti modi diversi (spazi e tempi reali, spazi e tempi irreali (immaginari), spazi reali e tempi immaginari, spazi immaginari e tempi reali, spazi e tempi reali e spazi e tempi immaginari) e, anche quando volutamente scollegati da un apparente nesso logico di senso e/o significato, nel momento in cui si presentano alla mente dello spettatore danno spontaneamente vita ad associazioni di pensiero tese a restituire un significato compiuto a quanto si sta vedendo (la mente comprende e può comprendere la realtà solo conoscendola e conoscere la realtà significa darle un significato sulla base del vissuto e dell'esperito, l'atto stesso di scollegare i nessi logici è in sé pregno di significato e significatività che si trasmette all'opera filmica, nulla avviene (e può avvenire) senza significato e gli scollegamenti altro non sono che collegamenti (sentieri) interrotti da ricostruire) sicché, come avviene nella relatività generale einsteiniana, anche nello spazio-tempo del cinema si postula che sia possibile effettuare trasformazioni di coordinate cronotopiche (operazioni che mantengono inalterata la forma delle leggi di natura nei casi fisici relativistici e trattengono l'implicita continuità di senso di fondo nelle sezioni delle opere filmiche) da un dominio tetradimensionale (frammento, scena o sequenza di scene) ad un altro (nella fisica relativistica ciò avviene in virtù della gravità (curvatura spazio-temporale), nel cinema grazie alla continuità onnipresente (originata dallo spazio-tempo universale da cui scaturiscono la realtà fisica e la fantasia) fra spazi e tempi vicini, lontani, reali e immaginari restituita dalla mente il cui motore e unico principio dinamico è il tempo (temporalità dell'interno e dell'esterno). Dall'altro lato (a completare la duplicità della temporalità del cinema) vi è l'aspetto del contenuto (strettamente connesso alla durata). Il cinema crea un suo spazio-tempo caratteristico che pone le leggi e le meccaniche della realtà naturale sullo stesso piano delle parallele leggi e dinamiche del pensiero (che, pur essendo regolate necessariamente dalle prime, possiedono proprietà particolari non comprese nelle leggi fisiche) che (ancor meglio della fisica) si approssimano alla visione e alla comprensione del significato del tempo permettendo di comprendere come il rapporto conoscitivo con esso possa essere soddisfatto esclusivamente con l'impiego di mezzi intermediari (supporti di memoria di massa registrabili) per cui il tempo (la tetradimensionalità, più in generale) sarà sempre conoscibile come audiovisivo, ma mai in altra forma. È una quinta dimensione (quella della conoscenza del tempo attraverso l'analisi dell'oggetto cinematografico) puramente estetologica (che si riferisce pertanto all'autodispiegamento dialettico della conformazione logica della mente che inventa modi e strumenti per rappresentarsi e capire nelle sue fondamenta sempre più accuratamente la realtà) che svela il tempo (almeno nei limiti della conoscibilità fenomenica cui si applica costantemente e continuamente la mente) come pura Visione (o, per meglio dire, Audiovisione) di registrazione di tempi passati trattenuti visti nel fluire delle loro parti temporali. La memoria degli esseri senzienti (di cui quella artefatta dei supporti è un'emulazione che registra oggettivamente il tempo e aiuta l'uomo nel trattenere e perfezionare la memoria e i ricordi riattualizzando mentalmente il tempo che è stato così da riconcepire la propria esistenza e scoprire aspetti tralasciati o dimenticati che possono modificare il significato e il corso della propria vita alla luce della visione di ciò che (si) era e di come (si) era) fa comprendere che la radice tetradimensionale (quindi temporale) del tutto è rilevabile nel decorrere dei tempi (dati dai cambiamenti manifestantisi al livello delle proprietà ontologiche (rivelantisi temporali) di esseri, oggetti e fatti e ogni forma di esistenza fisica) susseguentisi (il flusso temporale si può cogliere solo se c'è un minimo di tempo passato). Il presente è un ponte temporale istantaneo fra passato e futuro che diviene immediatamente passato simultaneamente al presentificarsi del futuro e costituisce dunque l'elemento di continuità che permette il divenire temporale (dal passato al futuro, che diviene presente istantaneo e passato non appena si presentifica un altro (istante) futuro e così all'infinito). Il futuro, il presente (tutto) è destinato a diventare passato, nel passato si coglie il flusso e la continuità dello spazio-tempo (questa è la lezione principale impartita dalla memoria). La memoria umana è una continua e infinita danza fra vita (presente e futuro (presente che sarà sulla base del passato presente)) e morte (il passato storico e le parti temporali passate), dentro e fuori, natura e spirito, fisica e metafisica, sogno e realtà. La memoria del cinema possiede la potenza concretiva ed astrattiva dei ricordi che permette all'uomo di prendere visione oggettiva (e non più solo soggettiva, nella propria mente) dello spazio-tempo. Nello spazio-tempo si matura (si diventa adulti, si invecchia, si muore), ma non si cresce (si rimane sempre quelli che si è stati in passato (le proprie parti temporali)). Si rimane sempre il bambino di cinque anni che si è (sempre) stati (così come l'adolescente di dodici anni, il ragazzo di quindici anni, il giovanotto di trent'anni, l'adulto di quarant'anni) e che, a seconda della proprie esperienze di vita, si può trattenere o dimenticare nel tempo e che, in ogni caso, segnerà sempre la propria identità. In un orologio è compreso l'universo intero. Il cinema mostra il Tempo (lo Spazio-Tempo, nella sua concretezza/astrattezza e meta-fisicità) puro.

Giovanni Mazzallo

7 film che non avremmo visto senza Einstein

"The Black Hole – Il buco nero" (1979) di Gary Nelson

"Stargate" (1994 di Roland Emmerich

"Star Trek Beyond" (2016) di Justin Lin

"Ritorno al Futuro" (1985) di Robert Zemeckis

"La teoria del tutto" (2015) di James Marsh

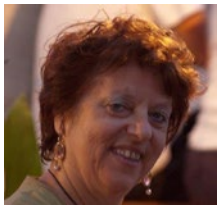
"Interstellar" (2014) di Christopher Nolan

"Contact" (1997) di Robert Zemeckis

Mostre

Boldini a Barletta

L'incantesimo della pittura. Capolavori dal Museo Boldini di Ferrara alla Pinacoteca De Nittis. Barletta dal 7 Dicembre 2019 al 3 Maggio 2020



Maria Cristina Nascosi

Circa un mese fa, a Barletta, nell'affascinante cornice della Pinacoteca De Nittis, si è aperta, *"Boldini. L'incantesimo della pittura. Capolavori dal Museo Boldini di Ferrara"*, la prima monografica a tutto tondo dedicata in Puglia al celebre artista ferrarese di fama più che internazionale che rimarrà aperta al pubblico fino al 3 maggio 2020. Tra i protagonisti indiscussi della pittura italiana ed europea a cavallo tra Ottocento e Novecento, Giovanni Boldini è stato uno dei più celebri ritrattisti della Belle Époque assieme a James McNeill Whistler, John Singer Sargent e Joaquín Sorolla ed ha immortalato i protagonisti del tempo, da Robert de Montesquiou alla marchesa Luisa Casati, dando di loro, anche psicologicamente, l'immagine stessa di quel momento storico e culturale.

Boldini annovera una parabola artistica avvincente e complessa che va oltre il ritratto che sa di eclettismo: il suo talento si è espresso in ogni genere e tecnica, dalla veduta alla natura morta, dalla pittura alla grafica. Nato a Ferrara nel 1842, si trasferisce nella più vivace e cosmopolita Firenze all'età di 22 anni. Qui, grazie anche alla vicinanza alle poetiche del vero promosse dai Macchiaioli, si distingue per un'interpretazione libera e personale del ritratto. Dopo un breve soggiorno di sei mesi a Londra nell'ottobre del 1871, Boldini si sposta a Parigi, dove rimane fino alla morte, avvenuta nel 1931, facendo della capitale francese la sua seconda patria. Grazie ad uno spiccato talento, studia e assorbe le differenti tendenze artistiche in voga al tempo: dalla pittura di genere e in costume di Mariano Fortuny e Ernest Meissonier di cui, durante gli anni Settanta, diviene l'erede, a quella di paesaggio e soprattutto di vita moderna della quale offre una personale declinazione facendo tesoro delle innovative lezioni di Eduard Manet e Edgar Degas, oltre che delle poetiche dell'Impressionismo. Grazie a queste esperienze, ma anche ad una vasta cultura del museo, Boldini sviluppa uno stile originale e sofisticato con il quale rinnova l'antica pratica del ritratto, genere al quale si dedica in maniera pressoché esclusiva a partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento divenendo, anche grazie a una notevole capacità imprenditoriale, uno dei più richiesti interpreti del ritratto di società. Contestualmente, l'artista si dedica a interessanti declinazioni di una pittura di oggetti e luoghi a lui cari, non destinata al mercato e caratterizzata da uno stile personalissimo, emblematica della sensibilità di *fin de siècle*: fra tutti, gli affascinanti interni della sua casa e *atelier* o le vibranti vedute della laguna di Venezia. La mostra, nei suoi intenti, vuol rappresentare, in maniera quanto mai esauriente, l'opera di questo grande maestro in ogni aspetto ed àmbito del suo meraviglioso

viaggio artistico ed esistenziale, vissuto in maniera così piene e felice: in parete *exempla* della sua variegata e davvero 'poliglotta' produzione, per una selezione di 67 opere (suddivise in sei sezioni) tratte dalla collezione del Museo che di lui porta il nome nella sua città natale, in grado di sviscerare e comprendere le tappe della sua prodigiosa e lunga vita d'artista, dai primi rudimenti tra Ferrara ed i già nominati Macchiaioli del Caffè Michelangelo ai capolavori della grande maturità antesignana, quando con poche pennellate nervose, pregnanti, magari stese per un 'non finito' - ancor più significativo e simbolico ed intuitivo - anticipava il Futurismo del Boccioni della *Rissa in Galleria* lui, il testimone oculare, riproduttore e valorizzatore della Belle Epoque ed autore di splendori come il piccolo *Subercaseaux*, i ritratti *à la page* della *Contessa de Leusse*, della *Principessa Eulalia* eppoi di *Fuoco d'artificio* la davvero *glittering*, evanescente, eppur così reale e sensuale *Signora in Rosa*, archetipo scintillante e raffinato della moderna femminilità.

Maria Cristina Nascosi Sandri

La FICC ospite a Mosca al prestigioso premio cinematografico Zolotoi Orel (Aquila Reale)

Marco Asunis

Premio Zolotoi Orel

Per tutta la FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema e per chi scrive che la rappresenta, è stato un vero onore accogliere l'invito da parte del Direttore Generale della storica casa di produzione cinematografica MosFilm, il noto regista Karen Shakhnazarov, a partecipare a Mosca alla prestigiosa manifestazione cinematografica del premio *'Aquila reale'*. Una sorta di grande evento cinematografico equiparabile in parte alla serata americana degli 'Oscar', ospitato nel grande stabilimento cinematografico con un migliaio di spettatori e trasmesso in diretta televisiva. E' questo un premio istituito dall'Accademia Nazionale delle Arti e delle Scienze Cinematografiche Russe, fondato nel febbraio 2002 dai più importanti registi del paese e da numerose organizzazioni statali e pubbliche. Si tratta di un riconoscimento internazionale che viene assegnato a film russi e stranieri, per lavori realizzati per il cinema e per la televisione che hanno dato particolare lustro e sviluppo al cinema nazionale e mondiale. Il premio, realizzato dallo scultore Victor Mitroshin, consiste in una statuetta di un'"Aquila reale", simbolo del paese, realizzata in bronzo dorato e posizionata su un piedistallo di diaspro. L'evento mondano che si è svolto nella serata del 24 gennaio, in una Mosca gelida e coperta di neve, ha avuto un indimenticabile prologo con una interessante visita tutta personale nei diversi padiglioni dello stabilimento cinematografico, accompagnato dalle gentilissime Elena Orel, responsabile amministrativa delle relazioni internazionali nonché factotum della MosFilm, e della cordialissima segretaria Maria Gorkun – Voevoda. Ma ancor prima della visita nello stabilimento, seppur in una giornata così intensa e frenetica, ho avuto modo di incontrare lo stesso Karen Shakhnazarov, che in

Lo stabilimento MosFilm visto dall'alto (foto di Marco Asunis da un quadro)

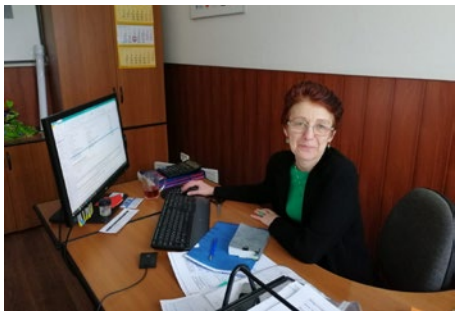
Karen Shakhnazarov

FICC

Federazione Italiana dei Circoli del Cinema

modo deciso e convinto ha voluto riaffermare i rapporti amichevoli di collaborazione tra la FICC e la MosFilm, prospettando la piena disponibilità per realizzare nell'anno in corso la terza edizione di un festival che vede insieme la FICC e la MosFilm. L'ipotesi suggerita è quella di un progetto di una rassegna di 10/12 film della produzione MosFilm che ricordino il 75° anniversario della fine della II guerra mondiale e della vittoria contro il nazismo. Questa visita è stata l'occasione anche per incontrare i rappresentanti nazionali della Federazione Russa dei Circoli del Cinema e poter costruire con loro un programma di iniziative culturali cinematografiche che continuino a rafforzare i rapporti di amicizia tra l'Italia e la Russia. In un pranzo di lavoro si è avuto modo di discutere così con il presidente della FRCC Vladimir Supik, la vice presidente Larisa Ostrovskaya, Natalia Ivanova, Mikhail Basharatjan, Aleksandr Brunkovskij e Oleg Vasiljev, mettendo in evidenza i passaggi necessari per introdurre al meglio la Federazione Russa nella più ampia rete della *International Federation of Film Societies*, l'associazione che raggruppa tutte le Federazioni nazionali dei circoli del cinema nel mondo. Un incontro straordinariamente costruttivo che ha prodotto la disponibilità da parte loro di accogliere a Mosca il congresso della IFFS dopo quello che si terrà a Barcellona nel 2021. Altro risultato di rilievo è stato quello di discutere e acquisire la piena disponibilità e collaborazione a partecipare ai due grandi eventi culturali internazionali che ricordano le figure di Federico

La vice presidente della FRCC Larisa Ostrovskaja con il presidente della FICC Marco Asunis (foto di Vladimir Supik)



Elena Orel, Responsabile delle relazioni internazionali della Mosfilm davanti alla sua scrivania da lavoro (foto di Marco Asunis)

La segretaria della MosFilm Maria Gorkun - Voevoda (foto di Marco Asunis)

Il presidente della FICC Marco Asunis davanti al simbolo della MosFilm (foto Maria Gorkun - Voevoda)

Fellini e Tonino Guerra, per entrambi i 100 anni della loro nascita. Le ulteriori basi per saldare e rafforzare un'amicizia tra Italia e Russia attraverso il cinema sono state poste.

Marco Asunis

Abbiamo ricevuto

Il TuttoFellini della Gremese apre alla grande il centenario

Non era neppure necessario prepararsi, naturalmente: il centenario della nascita di Fellini -già decorso quando il lettore sarà a questo punto- darà inevitabilmente la stura a una smisurata attività pubblicistica, che si aggiungerà alla non esigua biblioteca che l'opera del maestro riminese ha attirato (giustamente) su di sé, sempre più fittamente lungo gli ultimi settant'anni. Per non dire dell'alluvione televisiva, aperta sul fronte del digitale terrestre da Mediaset, forte del suo portafoglio di restauri, con l'inaugurazione del nuovo canale Cine34, fronteggiato multilateralmente, in maniera obiettivamente completante, dalla Rai, per non dire degli apporti delle pay-tv e dello streaming. Ma, a proposito di... tempismo e di dismisure, ha battuto tutti sul tempo da entrambi i punti di vista il monumentale *TuttoFellini*, che Enrico Giacovelli ha intrepidamente assemblato per le edizioni Gremese, delle quali dirige con piglio inventivo e idee chiarissime l'area cinema. Chiunque pensasse che ormai su Fellini fosse stato già scritto tutto il dicibile e il pensabile, dovrà, con le quasi seicento pagine del volumone tra le mani, decisamente ricredersi: anche perché vi troverà, pagina dopo pagina, non poche cose inaspettate. Il fatto che il prefatore sia niente meno che Michel Ciment conferisce un'idea preliminare dell'accreditamente e delle ambizioni della sterminata silloge. Che si apre con un'apparentemente tradizionale -in realtà meno, nella sua dettagliante ricchezza inopinata...- biografia crono-annuale, il cui poscritto finale fornisce, per chi non fosse già pervenuto all'identica conclusione nel corso di lettura, la chiave: «Dei fatti narrati, spesso basati su ricordi personali dello stesso Fellini, alcuni sono verità, altri (forse) bugie. Ma più passa il tempo, più le une si confondono con le altre, e diventa sempre meno importante distinguerle». Segue uno sterminato *Dizionario enciclopedico felliniano (film, attori, collaboratori, temi, luoghi, curiosità, amiche, amici, mogli, amanti)* caratterizzato anche da un'ampia antologia della critica su ciascun film ed episodio, ma soprattutto da miriadi di voci anche ... insospettate e inattese.Il volume dichiara, fin dalla copertina, scritti originali, oltre che del curatore e del prefatore, di Angelucci, Bartolini, Bispuri, Centorrino, Ceratto, Chiesi, Copioli, Costanzo (Maurizio), Crespi, De Fornari, De Giusti, Della Casa, Delouche, Di Paolo, Enria, Feole, Frasca, Gabutti, Gili, Lajus, Liberski, Lodato, Masoch, Méjean, Morin, Norcia, Pioud-Bert, Prédal, Rossi (Moraldo), Saffar, Schoonejeans, Seregni, Serra (Fulvia), Silvestrini, Spila e Taricano. Ma ne offre altri, pre editati, di decisamente non minore interesse, oltre a quelle selezionati appunto per le antologie critiche, tra gli altri di Fava, Risset, Zapponi e Zavoli.

n.l.

TuttoFellini è un doveroso omaggio, nel centenario della nascita, a un maestro che resta ancora oggi, in tutto il mondo, l'icona per eccellenza del secolo d'oro del cinema italiano e del cinema tout court.

TuttoFellini
€ 39,00

a c. di Enrico Giacovelli
volume in brossura
cm 17 x 24
Pagine 576
Anno pubblicazione 2019
ISBN: 978-88-6692-087-8

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale di Diari di Cineclub di YouTube mese di Gennaio. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito

Nicola De Carlo

Stanlio e Ollio -Antologie straniere
Piano... forte (A Carambolating Piano), (1933) | https://youtu.be/dKQVEygbAp8
Lui e l'altro (Thoroughly Married), (1934) | https://youtu.be/eVZ44gyy_QU
Andiamo a lavorare (Why Work?), (1935) | https://youtu.be/2n-D-sAHJ7Q
Contropelo (A Close Shave), (1935) | https://youtu.be/0BjfSOaOBa0
Acqua calda (Hot Water), (1935) | https://youtu.be/yry-Soe1z1g
Cavalcata della risata (The Golden Age of Comedy), regia di Robert Youngson (1957) | https://youtu.be/nOgGS4L3oHw
Cavalcata della risata - Parte 1-3 | https://youtu.be/VJKdZ1PuSPc
Cavalcata della risata - Parte 2-3 | https://youtu.be/np7iGU69tK4
Cavalcata della risata - Parte 3-3 | https://youtu.be/r73HhX0S7QM
I terribili antenati di James Bond (rielaborazione di The Golden Age of Comedy), con Vittorio Caprioli, regia di Robert Youngson (1958) https://youtu.be/Lu_dzr_qvHg
La bomba comica (Ca, C'est du Cinema!), (1958) https://youtu.be/fRQTFXGwcns
La parata dell'allegria (When Comedy Was King), regia di Robert Youngson (1960) | https://youtu.be/LxsvIXtZ1A8
Emozioni e risate (Days of Thrills and Laughters), regia di Robert Youngson (1961) | https://youtu.be/8ZaeSSxwA1E
L'allegro mondo di Stanlio e Ollio (Laurel & Hardy Laughing Twenties), regia di Robert Youngson (1965) | https://youtu.be/LkMmTBeFamk
Stanlio & Ollio l'irresistibile coppia (The Best of Laurel & Hardy), regia di A. James e Morrie Roizman (1969) | https://youtu.be/PBXI0kIoacI
I re della risata (4 Clowns), regia di Robert Youngson (1970) https://youtu.be/DDzna9kRCPg

Qui si parla di Stanlio e Ollio
L'Aquila - progetto S.O.S. Stanlio e Ollio | https://youtu.be/r7fGKVONe9Q

Cinema Underground | Alberto Grifi
Autobiografia di una casa di Alice Guareschi | https://youtu.be/KiwGIzgs42k
Come seguendo le linee di una strana geometria, l'incontro con il cineasta Alberto Grifi e, nel suo racconto, con Giordano Falzoni, pittore e poeta post-surrealista nonché protagonista e complice di svariati suoi film, che per caso l'autrice ha scoperto aver avuto per anni come vicino di pianerottolo, senza sapere chi fosse. Il video Autobiografia di una casa di Alice Guareschi nasce dalla lettura di un quotidiano che pubblica una pagina dedicata a Giordano Falzoni, artista surrealista, nonché attore e intellettuale a tutto tondo, in occasione della sua scomparsa. Senza averlo conosciuto in vita, Alice scopre che quella persona e il suo mondo abitavano sul suo stesso pianerottolo. Parte da questa curiosa coincidenza un viaggio alla ricerca delle tracce di Giordano Falzoni, realizzato con la complicità di un altro sguardo libero del cinema italiano come Alberto Grifi che proprio a Falzoni aveva dedicato un suo film (Il grande freddo). Lontano da qualunque desiderio di ricostruzione filologica, questo lavoro parla di relazioni e reazioni a catena. Un percorso che prende origine da un territorio ignoto eppure vicinissimo che progressivamente entra a far parte del proprio immaginario. (Emanuela De Cecco). video 50' colore, 2002

Conversazioni con Grifi su Anna di Stefania Rossi | https://youtu.be/EYJ1pgXc7BI
Girato nel '72 in co-regia con Massimo Sarchielli, con il primo videoregistratore portatile "open reel" da un quarto di pollice arrivato in italia. Tenne il cartellone al Filmstudio di Roma per qualche mese... Conversazioni con Grifi su Anna è stato realizzato nel 2005 da Stefania Rossi con il contributo tecnico di Lorenzo Micheli Gigotti.

Videolettera di A.G. dal carcere di Antonella Grieco https://youtu.be/obin17cXg3Y
La lezione del cattivo maestro | https://youtu.be/Hgide36w8Q8

My Beautiful Tape-Laundrette | https://youtu.be/VQYxYTlHeTA
My Beautiful Tape-Laundrette. La costruzione della "macchina lavanastri", progetto realizzato da Alberto Grifi insieme ad Interact SpA tra il 2004 e il 2005. Il documentario racconta i diversi momenti della realizzazione del macchinario progettato da Alberto Grifi per il recupero dei nastri analogici di vecchia generazione.
Le Macchine di Alberto | https://youtu.be/LMcxazaeBEc
Il documentario Le Macchine di Alberto è stato presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2004, nella sezione Underground Italia, insieme alle copie restaurate di Transfert per Camera verso Virulentia e Verifica Incerta. E' presente anche un'intervista a Marco Muller.
Giovanni Maderna e Antonio Moresco incontrano Alberto Grifi | https://youtu.be/paafe5yjF9U
Lunga video-intervista ad Alberto Grifi realizzata nel 2005 a Bologna da Giovanni Maderna e Antonio Moresco
Ciao Alberto ! | https://youtu.be/AC1Lq7ReWYE
Ciao Alberto! Un montaggio di frammenti tratti dalle opere più importanti di Alberto Grifi e dalle interviste più significative a lui realizzate curato dall'Associazione Culturale Alberto Grifi in occasione della scomparsa dell'artista romano nel 2007.

a cura di Nicola De Caro

FATEMI SPAZIO,
SONO CON DIARI DI CINECLUB!
Diari di Cineclub
DALLA PARTE GIUSTA, PER NON SERVIRE NESSUNO

Generazione bellezza: La bellezza genera azione e l'azione genera bellezza

Un programma sulla narrazione della bellezza e dei nuovi principi sull'accessibilità culturale diffusa

Basta cuochi, grandi fratelli, c'è posta per te, Barbara D'Urso e la sua imbarazzante corte, Maria De Filippi e un festival di Sanremo chiaccherato che chiuderà con Mara Venier e la sua dannosa volgarità. In tema, nei giorni scorsi Il maestro Riccardo Muti ha voluto rimarcare che non ci sta con tutti questi cuochi che troneggiano nei programmi di cucina. In una recente intervista ha dichiarato: "Quando vedo certi programmi della nostra tv passo ai canali stranieri per trovare sostanza". Per Muti, il pubblico avrebbe bisogno di altro tipo di nutrimento: "il pubblico ormai applaude a comando" e specifica: "Questa non è cultura, è narcotizzare la gente che ne avrebbe, invece, bisogno, poiché è la colonna vertebrale della nostra storia per non perdere l'identità di chi siamo". Continua il maestro: "Le nuove generazioni devono combattere contro l'obnubilamento generale". E aggiunge: "Si tratta di una battaglia resa ancora più impervia in quanto l'apparato statale rema contro". Il riferimento è rivolto a questa nostra televisione, commerciale o no, in mano a personaggi rissosi, volgari, senza cultura che sovrastano, figli del famoso "pluralismo" lottizzato che controlla tutta la comunicazione e la produzione (quasi del tutto assente) culturale. Più imperversano "salotti" e "grandi fratelli" più l'oligarchia si rafforza accentrando in poche mani la produzione culturale ed elimina le "regole" in grado di garantire la difesa dei diritti del pubblico dall'imperversare e subire personaggi e programmi impresentabili. Questo succede quando si esclude la partecipazione alla gestione e alla verifica democratica da parte delle forze sociali, culturali e professionali capaci di autonomia culturale e libertà creativa. Ogni tanto però qualche eccellenza della produzione televisiva, principalmente su RAItre, spunta fuori. Abbiamo visto una trasmissione sull''eccellenza italiana, #GENERAZIONE BELLEZZA, condotta da Emilio Casalini (giornalista, autore del libro *Rifondata sulla bellezza*) andata in onda in prima serata da vedere e rivedere su RaiPlay. Racconta dell'immenso patrimonio artistico e culturale italiano ammirato e desiderato in tutto il mondo. Il suo potenziale, però, spesso non è valorizzato come si potrebbe e dovrebbe fare. #Generazione Bellezza ha raccontato il valore della bellezza che imperversa in tanta parte del nostro Paese, ma anche evidenziato le azioni di quelle persone che hanno trasformato questo immenso potenziale culturale in valore sociale. Emilio Casalini è andato in giro per l'Italia a cercare le storie di coloro che hanno preso nelle loro mani la bellezza che li circondava e l'hanno resa fruibile, accessibile a tutti. Alla domanda del conduttore Casalini: "Cosa sono stati. Cosa sono oggi i musei?", Paolo Giulierini, direttore Museo Archeologico Nazionale di Napoli, ha risposto: " I musei sono stati un tempo o espressione della potenza degli imperi o luoghi di conservazione e fruizione di élite. Oggi devono diventare luoghi di democrazia culturale, luoghi in cui le comunità magari miste si riconoscano e si incontrino".

DdC

Rai Play

Da vedere su RaiPlay
L'eccellenza italiana
#GENERAZIONE BELLEZZA
2020 Italia, trasmissione condotta da Emilio Casalini e andata in onda su RAI 3 dal 6 alL 10 gennaio in prima serata

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XXXV)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..."

(Profezia avverata)

Paolo Del Debbio

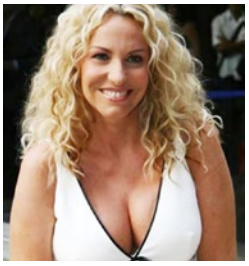
Sandra Milo

Mauro Corona

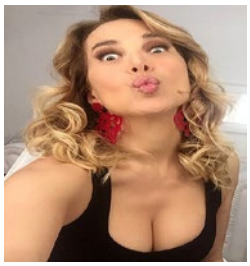
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

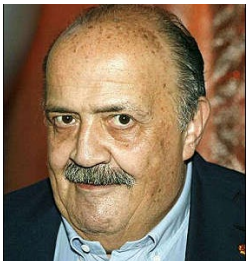
Flavio Insinna

Bruno Vespa

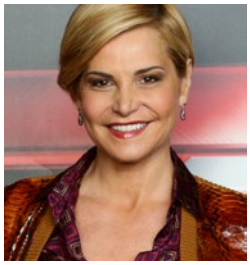
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

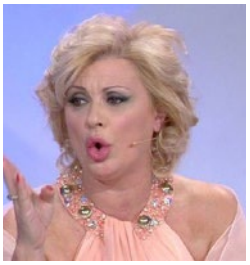
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappa's Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

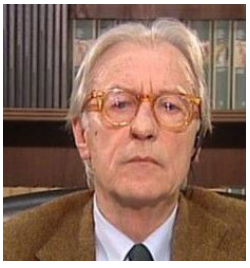
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

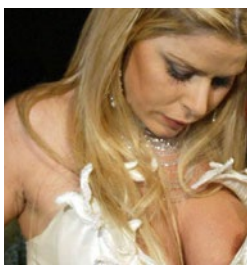
Federica Panicucci

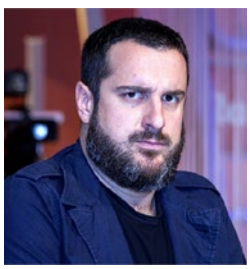
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

L'odio - La Haine (1995) di Mathieu Kassovitz

Questa è la storia di un uomo che cade da un palazzo di cinquanta piani.
Mano a mano che, cadendo, passa da un piano all'altro, il tizio -per farsi coraggio- si ripete: «Fino a qui, tutto bene. Fino a qui, tutto bene. Fino a qui, tutto bene».
Il problema non è la caduta, ma l'atterraggio.

(La voce narrante di Hubert Koundé (Hubert), nella scena iniziale)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriveredìCinema'
Magazine on-line di cinema 2015
ISSN 2431 - 6739
Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

E' presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.cineclubsassari.com
www-pane-rose.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.cgsweb.it/edicola
www.babelfilmfestival.com
www.lacinetecasarda.it
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.educinema.it
www.cinemateritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavalibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.laspeziaoggi.it
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
www.suonalaancorasam.wordpress.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.firenzefilmcortifestival.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact